

Valdemir Klamt

**TRIDENTE DE PAPEL:
O DIABO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA
PARA CRIANÇAS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Salma Ferraz de Oliveira.

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Klamt, Valdemir.

Tridente de papel: o Diabo na literatura contemporânea para crianças
/ Valdemir Klamt; orientadora, Salma Ferraz –
Florianópolis, SC, 2016.
251p.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro
de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teologia. 3. Mal na contemporaneidade.

I. Ferraz, Salma. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Valdemir Klamt

**TRIDENTE DE PAPEL: O DIABO NA LITERATURA
CONTEMPORÂNEA PARA CRIANÇAS**

Esta tese foi julgada adequada para obtenção do título de “Doutor em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 18 de abril de 2016.

Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Salma Ferraz de Oliveira (UFSC)
Orientadora e Presidente

Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães (UEPB) – Titular

Profa. Dra. Karin Volubuef (Unesp) – Titular

Profa. Dra. Silvana de Gaspari (UFSC) – Titular

Profa. Dra. Eliane Santana Dias Debus (UFSC) – Titular

Prof. Dr. Stélio Furlan (UFSC) – Titular

Profa. Dra. Zilma Gesser Nunes – (UFSC) – Suplente

Este trabalho é dedicado ao Pedro.

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Marilyn Mafra.

À orientadora, Salma Ferraz de Oliveira.

Você tem um Diabo de verdade por dentro.
(John Maxwell Coetzee, 2013)

RESUMO

O objeto de análise desta pesquisa é o Diabo compreendido como personagem, criado pelo imaginário coletivo, por meio de obras literárias destinadas a crianças. Também é intuito verificar como é compreendido o Diabo pela teopoética; quais são os aspectos estéticos, de conteúdo e de teoria literária das produções contemporâneas feitas para crianças e como, na prática, o Diabo (ou os seres e as manifestações do mal) se apresenta nas obras de importantes escritores, como *De morte!* da brasileira Angela Lago, *Uma Chapeuzinho Vermelho* da francesa Marjolaine Leray, *A diaba e sua filha* de Marie Ndiaye e *O gato e o Diabo* do consagrado escritor irlandês James Joyce. A presente investigação, portanto, compara autores, obras e temáticas, estabelecendo contrastes e analogias da temática do mal, em narrativas para crianças, com o auxílio de abordagens da teoria literária e da teologia, ou seja, a obra literária em seu trânsito com a teologia.

Palavras-chave: Diabo. Literatura infanto-juvenil. Teopoética. Mal. Contemporaneidade.

ABSTRACT

The focus of this research is the Devil understood as a character created within social imaginary by means of literary works aimed for children. As such, its objective is also to verifying how the Devil is understood by theopoetics; what are the aesthetic, content, and theoretical aspects involved in contemporary productions created for children and how is the Devil (or evil creatures and manifestations in general) presented in the works of important authors, such as the Brazilian Angela Lago (*De morte!*), the French Marjolaine Leray (*Un petit chaperon rouge*) and Marie Ndiaye (*La diablesse et son enfant*), and the renown Irish writer James Joyce (*The Cat and the Devil*). The present investigation, thus, compares authors, works, and themes by establishing contrasts and analogies in the portrayal of evil in children's narratives with the aid of approaches from literary theory and theology, or be it, the literary work in dialog with theology.

Keywords: Devil. Children's literature. Theopoetics. Evil. Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Albrecht Dürer, <i>São Jerônimo em sua cela</i> (1514)	66
Figura 2 – Albrecht Dürer, <i>Rinoceronte</i> (1515), The British Museum	130
Figura 3 – Ilustração da capa da obra <i>Uma Chapeuzinho Vermelho</i>	138
Figura 4 – O lobo à espreita da Chapeuzinho	142
Figura 5 – Ilustração da obra <i>Uma Chapeuzinho Vermelho</i>	143
Figura 6 – O lobo ameaça comer a Chapeuzinho	144
Figura 7 – O lobo perplexo com a negativa da Chapeuzinho	145
Figura 8 – Contracapa da obra <i>Uma Chapeuzinho Vermelho</i>	146
Figura 9 – Ilustração da <i>peça teatral de Joël Pommerat</i>	156
Figura 10 – Capa do livro <i>De morte!</i>	164
Figura 11 – Hans Burgkmair, <i>O Ganda</i> , (1515), Graphische Sammlung Albertina	167
Figura 12 – Folha de rosto (com dobra que mostra o corpo da morte)	169
Figura 13 – A porta do céu (página com dobra)	171
Figura 14 – O <i>Rinoceronte</i> , de Dürer, na parede do quarto do velho	174
Figura 15 – Colofón do livro <i>De morte!</i>	187
Figura 16 – Capa da obra <i>A diaba e sua filha</i>	191
Figura 17 – Ilustração de <i>A diaba e sua filha</i> (página dupla)	192
Figura 18 – Aspecto não definido dos personagens	193
Figura 19 – A menina excluída da aldeia	197
Figura 20 – A diaba acalentando a filha	201
Figura 21 – Ilustração do aspecto do rosto da diaba	203
Figura 22 – O rosto da diaba	204
Figura 23 – Os pés da diaba	205
Figura 24 – O Diabo e o prefeito	208
Figura 25 – O prefeito joga água no gato	209
Figura 26 – Capa do livro <i>O gato e o Diabo</i>	211
Figura 27 – Fotografia de James Joyce	213
Figura 28 – Fotografia de Lelis	213
Figura 29 – Ilustração do Diabo de Lelis	213
Figura 30 – Ilustração de Gerald Rose	214
Figura 31 – Enquadramento próximo dos personagens	215
Figura 32 – Enquadramento próximo dos personagens	216
Figura 33 – <i>A Torre de Babel</i> , de Pieter Bruegel (1563)	217
Figura 34 – Fonte da Paz da Catedral São João, o Divino	224

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT – Associação Brasileira de Normas Técnicas

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CBL – Câmara Brasileira do Livro

FNLIJ – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 O DIABO E A LITERATURA	31
1.1.1 O fato religioso	32
1.1.2 A experiência religiosa	36
1.1.3 Deus é expulso do Éden	43
1.1.4 Gênese e afirmação do Diabo	43
1.1.5 O Diabo é narrativa humana	53
1.1.6 O Diabo é da arte; Deus, da cultura	54
1.2.1 Os editores da voz divina	60
1.2.2 A <i>Bíblia</i> como obra literária	67
1.2.3 O mal na <i>Bíblia</i>	81
1.2.4 A parte do Diabo	89
2 LITERATURA PARA CRIANÇAS CONTEMPORÂNEAS	99
2.1 O universo da literatura para crianças	99
2.2 O contemporâneo para as crianças	107
2.3 A literatura para crianças e o mal	118
2.4 O demônio e a escola	121
3 CHAPEUZINHO VERMELHO, DE MARJOLAINE LERAY	129
3.1 As versões da mesma narrativa	132
3.2 <i>Uma Chapeuzinho Vermelho</i> , a versão de Marjolaine Leray	136
3.3 Exercício de decupagem	141
3.4 Era uma vez...	155
4 DE MORTE!, DE ANGELA LAGO	159
4.1 As máscaras do Diabo para as crianças	164
5 A DIABA E SUA FILHA, DE MARIE NDIAYE	189
5.1 Assumem-se o defeito	195
5.2 O corpo do Diabo contemporâneo	201
6 O DIABO E O GATO, DE JAMES JOYCE	207
6.1 A importância da ilustração	212

6.2 <i>A Torre de Babel</i>	216
6.3 A arte de enganar o Diabo	221
6.4 O Diabo é o símbolo do mal	223

CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
-----------------------------	------------

REFERÊNCIAS	231
--------------------	------------

ANEXO A – Carta-resposta de Stephen para James Joyce	249
--	-----

ANEXO B – Resposta da International James Joyce Foundation	251
--	-----

INTRODUÇÃO

Se o Diabo não existisse, o homem o criaria.
E o criaria à sua imagem e gosto.

Irmãos Karamazov,
de Fiódor Dostoievsky.

O objeto de análise desta pesquisa é o Diabo compreendido como personagem, criado pelo imaginário coletivo, por meio de obras literárias destinadas a crianças. Trata-se, pois, de verificar como o personagem do Diabo dos textos bíblicos se apresenta no texto literário que tem como público as crianças na contemporaneidade.

Também é intuito verificar como é compreendido o Diabo pela teopoética¹; quais são os aspectos estéticos, de conteúdo e de teoria literária das produções contemporâneas feitas para crianças e como o Diabo (ou os seres e as manifestações do mal) se apresenta na obra *De morte!*, da brasileira Angela Lago, *A diaba e sua filha*, da francesa Marie Ndiaye, e *O gato e o Diabo*, do consagrado escritor irlandês James Joyce. Também será analisada *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray. Nessa narrativa, a secular fragilidade da menina é substituída por uma personagem que não é boa nem má. O lobo não é mais metáfora do poder. Chapeuzinho engana o lobo; o antagonista é morto pela heroína.

Na primeira narrativa, o tema da morte não é coadjuvante, não está a serviço de intrigas para eliminar personagens não desejáveis,

¹A *teopoética* foi proposta pelo estudioso Karl Josef Kuschel como disciplina que analisa os discursos críticos-literários sobre Deus no trânsito entre a teologia e a literatura. O artigo “A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica”, de Antonio Geraldo Cantarella, apresenta o mapeamento da produção bibliográfica da teopoética no Brasil, incluindo os principais pesquisadores e os modelos teóricos, as obras literárias e autores lidos por esses intelectuais. O artigo foi publicado na *Revista Horizonte* do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

também não tem conotações como castigo e punição. Há, na narrativa, o enfrentamento da morte (da personagem da morte com foice, capuz e corpo esquelético), de forma angustiante e dramática, por um homem velho. No entanto, o tema é amenizado por meio do humor, da astúcia, da esperteza. A morte não é personagem bem-vinda, com a qual o homem trava combate. O coadjuvante da morte, na narrativa de Angela Lago, é o Diabo. A ele cabe o trabalho que a morte não quer fazer. O que é ruim para a morte é ofício do Diabo.

Na segunda narrativa, a cena é ocupada pela diaba (o feminino). A bela diaba, de feições agradáveis e harmônicas, possui cascos de cabra no lugar dos pés. Essa é a sua anormalidade aparente. Ela está à procura da filha, que desapareceu misteriosamente. Motivo pelo qual sai toda noite da floresta e bate à porta dos moradores da aldeia. Eles, receosos, criam o medo coletivo (semelhante ao medo do Diabo da Idade Média?) e passam a vigiar uns aos outros (sobretudo as crianças para descobrirem quem poderia ser a filha da diaba desaparecida). É excluída da aldeia uma menina com malformação dos pés. A diaba acolhe essa criança e reconquista a sua humanidade.

Na terceira narrativa, é o Diabo que faz o pacto com uma coletividade, representada pelo prefeito da cidade. Trata-se da lenda francesa do trato do Diabo para construir uma ponte para o povo de Beaugency para atravessar o Rio Loire. O Diabo constrói a ponte em apenas uma noite. Finda a construção, o prefeito manda um gato, como pagamento, atravessar a ponte, frustrando o Diabo, que queria uma alma humana para o inferno. Essas três obras foram o tridente de análise.

A tradicional narrativa (em versão atual) do embate do lobo e da Chapeuzinho é apresentada para demonstrar como a personificação do mal opera na contemporaneidade. A versão da autora e ilustradora francesa Marjolaine Leray é uma releitura nova para o clássico conto de fadas. Nela há a performance de dois atores em cenário, feito com desenhos minimalistas e com poucas palavras (apenas as do diálogo). A menina inocente, nessa narrativa, dá lugar a uma menininha inteligente.

Os autores são todos contemporâneos. As três mulheres são vivas, o homem é eterno². Três são franceses, uma é mineira. *A diaba e sua filha* é o primeiro livro infantil de Ndiaye. *Uma Chapeuzinho Vermelho* é o primeiro livro escrito e ilustrado por Leray. *O gato e o Diabo* é a primeira narrativa para crianças do autor de *Ulisses* publicada no Brasil. Em 2013, um ano depois da primeira, a Editora Iluminuras publicou *Os gatos de Copenhague*, com tradução de Dirce Waltrick do Amarante e ilustração de Michaela Pivetti. Nessa narrativa, James Joyce também manda uma carta ao neto contando a história. Dessa vez, o enredo fala que na capital da Dinamarca não há gatos. O desejo do autor é apresentar aos moradores de Copenhague os gatos e a sua sabedoria. James Joyce é o autor que continua a reverberar incessantemente. A carta de Joyce, *O gato e o Diabo*, para o neto Stephen é datada de 1936. Durante muitos anos, a carta ficou inédita até a sua publicação como livro em 1964 (ilustrado por Richard Erdoes). Demorou muitos anos até a obra chegar ao solo brasileiro. A primeira publicação brasileira de *O gato e o Diabo* foi traduzida por Lya Luft. A segunda edição é de 1983, da Editora Record, com ilustrações de Roger Blanchon. A terceira edição é de 2012, traduzida por Lygia Bojunga e ilustrada por Lelis (Marcelo Eduardo Lelis de Oliveira), publicada pela Editora Cosac Naify. Essa é a edição que integra o *corpus* da presente pesquisa. A quarta tradução é de Dirce Waltrick do Amarante, com ilustrações de Michaela Pivetti, publicada em 2013 pela Editora Iluminuras.

Já Angela Lago publicou mais de quarenta livros e ilustrou mais quinze. No entanto, sobre a temática do assombro e da morte, é o primeiro de cinco rebentos: *De morte!* (1992), *Charadas macabras* (1994), *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002), *Muito capeta* (2004) e *Minhas assombrações* (2009).

Todas as obras do *corpus* da pesquisa são recentes. *A diaba e sua filha* foi publicada em 2000 (no Brasil, em 2011 pela Cosac Naify). *Uma Chapeuzinho Vermelho* foi publicado em 2009 (no Brasil, em 2012, pela Cia. das Letrinhas). *De morte!* foi publicada em 1992 (a obra ainda

²Marjolaine Leray tem 31 anos; Marie Ndiaye tem 48 anos, e Angela Lago, 70 anos. James Joyce atualmente teria 133 anos.

não foi traduzida e publicada em outro país, mas a autora tem dez outras publicações em outros idiomas). *O gato e o Diabo* foi publicado em 1964 (a edição de análise da presente tese é de 2012, publicada pela Cosac Naify). Trata-se, portanto, de um *corpus* de obras singulares, publicadas recentemente.

O *corpus* literário escolhido é tratado como um *rizoma* (o conjunto de raízes subterrâneas, quase sempre horizontais, de uma planta). Não são quatro obras literárias que podem ser encadernadas em um mesmo volume, porque cada uma possui o seu pulsar próprio. Mas há um agenciamento entre as obras (que talvez esteja apenas no campo da intuição).

Um *paideuma* pessoal, além do tridente supracitado, incluiria, ainda, *Roberto do Diabo*, de Ricardo Azevedo, *O Diabo na noite de Natal*, de Osman Lins, *A noiva do Diabo*, de Celso Sisto e *Tereza Bicuda*, de Cíça Fittipaldi. Essas obras (e outras narrativas) são tubérculos para ramificações de leitura e outras análises. Sempre que possível, serão trazidas à cena para iluminar questões inerentes às obras da análise principal.

O conjunto das obras do objeto de estudo, portanto, não é de um autor específico, de uma escola literária, de uma cultura. Trata-se de uma escolha de um universo de narrativas que têm o Diabo ou a personificação do mal como o *leitmotiv*³ (em português, motivo condutor). Também, não são os textos mais representativos que integrariam um *cânone*, a seleção de obras clássicas, o *cânone do Diabo*, tendo o Diabo como principal ator, provavelmente seria composto por *O paraíso perdido*, de John Milton, *A divina comédia*, de Dante Alighieri, *A conversão do Diabo*, de Leonid Andreiev, *Auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, *As litânicas de Satã*, de Charles Baudelaire, *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O intuito, portanto, não é o de trabalhar com uma seleção de textos que demonstre ou reproduza os valores importantes para uma instituição (os clássicos, as obras-primas). Dessa forma, não se trabalha

³Hans von Wolzogen (1848–1938) propõe o termo para os motivos reiterados pelos personagens, pelos conceitos e as situações de narrativas.

com critérios de medida, de movimentos de inclusão e exclusão, de legítimo e marginal, de discurso dominante. Até porque temas como o Diabo, o mal, a morte, o pecado são considerados apoéticos para muitos pesquisadores e muitas áreas de conhecimento. O estruturalismo e a semiótica relativizaram o cânone quando propuseram estudar todos os objetos simbólicos, sistemas de signos, gêneros e tipologias de textos. Dessa forma, adquiriram importância, entre outros conteúdos, a literatura para crianças, os contos populares, os mitos, a oralidade, a cultura popular, etc. Ou seja, a metodologia e a prática dos Estudos Culturais de certa forma consolidam a descanonização.

Adentrar no tema da presença do “Diabo⁴” na literatura feita para crianças, na contemporaneidade, exige diligência. Os interlocutores menos preparados, quando se explica o tema da pesquisa, geralmente se assombram de forma negativa. No entanto, o assombro também é a origem do conhecimento, como nos lembra García Canclini (2008); o assombro incandescente. Foi o recurso do assombro o adotado pela arte

⁴Colocar uma palavra entre aspas significa estabelecer um distanciamento com o seu sentido. Há uma grande tentação de fazer isto com a palavra Diabo, estabelecer de antemão uma distância com o dito. No entanto, Giorgio Agamben (1999, p.102) alerta que a palavra tem um artifício de vingança contra quem suspende as palavras: “Quem alguma vez colocou uma palavra entre aspas, nunca mais se livrará dela: suspensa a meio caminho no seu lance significante, ela torna-se insubstituível — ou melhor, já não é possível separarmos dela”. Além disso, as aspas são uma espécie de murro que encarceram o falante e apertam o pescoço da palavra até sufocá-la. O problema de pôr aspas na palavra Diabo é o de suspendê-lo no ar, como um anjo (o que Lúcifer é). Mas isto cria uma intimidade com o Diabo. A opção de usar aspas todas as vezes que palavra aparecer na presente pesquisa também é uma opção perigosa, seria crucificar o diabo, deixando-o preso a cada página (com o tridente pendendo ao solo servindo como a âncora que busca se firmar ou como o Diabo decapitado pelo arcanjo São Miguel, com a cabeça pendendo para a terra, na obra do artista Greg Wyatt, denominada de *Fonte da Paz da Catedral São João, o Divino*, em Nova York). Portanto, a opção é a de se aproximar do personagem não o prendendo como se fosse um objeto de laboratório a ser dissecado. Ele é um mito, uma ficção, uma personagem.

de vanguarda (do francês *avant-garde*, significando liderança artística e cultural) para ser distinta da tradição, dos projetos de padronização, do pensamento único. Na atualidade, a arte de vanguarda e as inovações científicas não são as fontes principais de assombro. É a diversidade inerente à sociedade e o distante que a conectividade torna presente que causam o assombro. É época em que o cânone dos saberes e a enciclopédia são questionados pela multiplicação do diferente.

O teólogo argentino José Severino Croatto (2010) explica que tratar com o religioso ou com o ser humano religioso requer uma “redução *eidética*” (suspender o juízo próprio) porque

[...] é preciso ter consciência de que o primordial é a experiência de quem se expressa religiosamente e não a leitura do estudioso. Os fenômenos religiosos são *históricos*, vividos em um âmbito cultural, linguístico, institucional e social delimitado (CROATTO, 2010, p.26).

Cabe, portanto, frisar que se acerca da temática do mal e do texto bíblico de forma laica, literária.

Cabe, ainda, destacar que a versão da *Bíblia* utilizada na presente investigação é a *Bíblia de estudo Almeida*, edição de 2006, revista e atualizada, publicada pela Sociedade Bíblica do Brasil. Essa tradução foi considerada por Haroldo de Campos⁵ como a melhor para o português. No que tange às traduções, mesmo com as melhores intenções dos tradutores, Cássio Murilo Dias da Silva (2007, p.14), na obra *Leia a Bíblia como literatura*, explica que, “[...] entre o nosso universo cultural e o

⁵Haroldo de Campos publicou três livros sobre a literatura bíblica com transcrições: o primeiro foi *Qohélet, O-que-Sabe* (Eclesiastes), o segundo *Bere'shit: A Cena da Origem*, e o terceiro, *Éden: um tríptico bíblico*, no qual estuda e transcreve as passagens bíblicas da expulsão do Paraíso, a da Torre de Babel e o *Cântico dos cânticos*. Os dois primeiros foram publicados em 1990, e o último, em 2004, todos pela Editora Perspectiva. Essa produção o credencia como um dos percursores dos estudos das relações intertextuais e interdisciplinares entre Teologia e Literatura.

dos autores bíblicos há um abismo, constituído por língua, ambiente histórico e geográfico, desenvolvimento científico e tecnológico, mentalidade do povo”. No que se refere à tipologia de tradução, se de tradução formal (que segue a forma linguística do original) ou se de funcional (que privilegia a compreensão e opta por vocabulário simplificado e altera estruturas frasais), a *Bíblia de estudo Almeida* se inscreve, segundo Silva (2007, p.15-6), como de tradução formal e “[...] mantém repetições e redundâncias, busca na língua de chegada o melhor vocábulo para traduzir o original, mesmo que seja uma palavra pouco usada”. Uma das características dessa classificação de tradução é o fato de apresentar muitas notas de rodapé e referências a textos paralelos. São traduções formais brasileiras, ao lado da edição supracitada, a *Bíblia de Jerusalém* e a Tradução Ecumênica da Bíblia. As funcionais, por sua vez, são a *Bíblia do peregrino*, a *Bíblia fácil*, a *Bíblia na linguagem de hoje*. A tradução da *Bíblia de estudo* é do português João Ferreira de Almeida (1628–1691), que a verteu da edição do *Novo Testamento Grego* editado por Erasmo de Roterdã em 1516. Além de anotações, a edição do teólogo neerlandês incluía também uma tradução em latim. O trabalho de tradução foi dedicado ao Papa Leão X e considerado pelo tradutor como o que de mais fundamental fez pelo Cristianismo.

Apresenta-se, a seguir, a intenção a ser debatida em cada capítulo subsequente. O intuito é revelar quem é o Diabo, quais são os elementos da literatura contemporânea para crianças e se adentrar em quatro ficções que têm o Diabo ou sua personificação como tema.

No **primeiro capítulo** (*O Diabo e a literatura*), o intuito é desvelar o Diabo como criação humana, o produto da história, com a face de cada época e de cada espaço. O chefe dos anjos caídos, neste viés, é um ser que evolui no sistema de crenças criado pelo homem.

No segmento “O fato religioso”, será verificado como as Ciências Humanas e Sociais (o religioso como objeto de estudo da História, da Sociologia, da Psicologia, da Filosofia, da Teologia, da Fenomenologia) abordam a ocorrência do religioso. Outro aspecto importante no fato religioso é a presença do símbolo (profano ou religioso) que denota a

experiência humana para além do sentido básico e da realidade próxima. Como opera o símbolo?

No início do capítulo, ainda, tratar-se-á da experiência religiosa. O objetivo é verificar como a concepção do Diabo comunga com a experiência religiosa, com o sagrado e com o profano. O homem experimenta a revelação do sagrado, a hierofania, por meio da água, da árvore, do azeite, da encarnação de Deus no seu filho. Diante do sagrado, o homem experimenta a sensação de nulidade, mas também do sentimento poético. O sagrado é saturado de ser (de plenitude) e lança o homem para fora (de si próprio), amplia a sua presença de ser no mundo. O profano, por sua vez, é um mundo amorfo, do demoníaco. O tempo do sagrado é um tempo mítico, a liturgia traz ao presente o evento sagrado do passado mítico, repetindo-o infinitamente. O homem cria intervalos de sagrado dentro de uma massa homogênea de profanidade. Celebra-se, assim, um tempo original, fora da estrutura do tempo, sem antecedente ou sucessão de fatos. O homem não religioso também vive a multiplicidade de tempos, mas sem a presença divina. A reconstrução continuada do tempo sagrado origina o rito: a presença contemporânea ao acontecimento mítico. Os deuses criam pelo excesso de poder, por um extravasamento de energia. O homem religioso, ao reatualizar os mitos, participa da criação dos deuses. Mas participar do ato criativo dos deuses retira o homem do tempo da história, recusa a história, recusa a condição de criar, inibe a espontaneidade criadora humana, freia o progresso. O homem não religioso parece criar no campo do profano, utilizando-se da força do obscuro, da violência, do Diabo, energia e criatividade que fazem avançar a história.

Na parte “A *Bíblia* como obra literária”, pretende-se demonstrar que a *Bíblia* é uma das obras mais importantes da literatura ocidental apontando os seus aspectos literários. O que impede o seu entendimento como literatura geralmente reside na teologia, na teoria literária e na crítica que veem no livro um bem de instituição religiosa, não um bem cultural. Outra questão a ser debatida é o papel desempenhado pela religião (e pela teologia), o embate que a religião enfrenta com as ideologias e a intolerância advinda da própria religião.

No segmento “O mal na Bíblia”, almeja-se, a partir do livro do profeta Habacuque, entender como o mal opera nos livros bíblicos; quais são as formas do mal, os desafios para a definição de um conceito do mal, como são classificadas as principais teodiceias (tratam da justiça de Deus). Em “O problema do mal: o caso de Habacuque”, intenta-se analisar o livro do profeta e escreva Habacuque e desvelar por que Deus permite o mal. No segmento “O mal e a literatura”, a visão de Georges Bataille e Eduardo Pellejero percebem a literatura como obra do Diabo. O escritor, no seu ofício, faz o pacto com o Diabo, renuncia ao mundo, serve ao mal. No final do capítulo, “A parte do Diabo”, se desvela o que José Severino Croatto e Michel Maffesoli acreditam ser de posse do Diabo.

No **segundo capítulo** (“A literatura para crianças na contemporaneidade”), faz-se uma incursão na presença do Diabo na literatura contemporânea feita para crianças. Qual é o universo da literatura para crianças? Qual a interface entre literatura e escola? O que é contemporâneo para as crianças?

Em seguida, cada capítulo analisa uma das obras do *corpus* narrativo da pesquisa.

O **terceiro capítulo** (“*Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray”) explora o desejo pelo conhecimento e funciona como a camada de texto mais à superfície, com diferentes versões da mesma narrativa que tem no seu subterrâneo, alicerçadas, provavelmente, na base do mito adâmico do “Gênesis” bíblico. Na narrativa de Leray, o conhecimento tem opositor, trata-se do lobo que representa o poder despótico e personifica a força do mal.

No **quarto capítulo**, “*De morte!*, de Angela Lago”⁶, o Diabo esfrega na cara do homem os três desejos: conhecer, amar e poder. Na *Bíblia*, é o Diabo quem mostra os desejos. A partir do mal, o homem faz história, busca a superação como homem.

⁶Angela Lago (1945–), como escritora e ilustradora, publicou, entre outras obras: *Sua Alteza, a divinha* (1990), *De morte!* (1992), *Charadas macabras* (1994), *Sete histórias para sacudir o esqueleto* (2002) e *Muito capeta* (2004).

No **quinto capítulo**, “*A diaba e sua filha*, de Marie Ndiaye”, o desejo de ser amado será investigado, do amor materno da diaba por sua filha. O temário do amor fraterno (*fileo*), na *Bíblia*, se delineia na história de Caim e Abel. Há também o amor *eros* na *Bíblia*, o dos vários casais bíblicos como Adão e Eva, Abraão e Sara, Jacó e Raquel, Abigail e Davi, os amantes inominados no *Cântico* de Salomão e até José e Maria. Além, naturalmente, do amor de Deus, o *ágape*. Mas o Diabo (ou a Diaba) também ama?

No **sexto capítulo**, na obra *O Diabo e o gato*, do autor James Joyce, desvela-se o desejo de poder. Na *Bíblia*, a questão do poder é explorada de forma mais aguda na tentação de Jesus e no embate entre Deus e o Diabo, principalmente no livro de *Jó*. O périplo do Diabo está repleto de tentativas de afirmação do seu poder junto ao ser humano e no empreendimento de seduzir o mundo.

Nas considerações finais, se retomam os principais pontos da investigação.

1 O DIABO E A LITERATURA

Monólogo do Mal

Um dia o Mal se encontrou frente a frente com o Bem e esteve a ponto de engoli-lo para acabar de uma vez por todas com aquela disputa ridícula; porém, ao vê-lo tão pequeno, o Mal pensou: “Isso não deve passar de uma emboscada; pois se eu agora engulo o Bem, que se vê aí tão fraco, logo me encolherei tanto de vergonha que o Bem não vai desperdiçar a oportunidade e engolirá a mim, com a diferença de que então as pessoas pensarão que se fez o bem, pois é difícil arrancá-las de seus moldes mentais condicionadas a pensar que o que faz o mal é o mau e o que o Bem faz é bom.” E assim o Bem se salvou mais uma vez.

A ovelha negra e outras fábulas,
de Augusto Monterroso⁷

O primeiro capítulo coloca em evidência a literatura e o Diabo. Para isto, verifica-se como opera o fato religioso e como se realiza a experiência religiosa. Em seguida, trabalha-se com a interpretação de que Deus foi expulso do paraíso. A partir desse momento, começa a narrativa do personagem do Diabo (sobretudo pelas obras de arte e do pensamento). No momento seguinte, analisam-se como os editores e traduto-

⁷Augusto Monterroso Bonilla (1921–2003) nasceu na Guatemala e morreu no México. O escritor foi mestre na minificação, e seu microconto “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá” é considerado um dos mais curtos da literatura. Duas obras foram publicadas no Brasil: *A ovelha negra e outras fábulas* (Cosac Naify, 2012) e *O resto é silêncio* (Novo Século, 2011). O escritor, pelo conjunto de sua obra, foi premiado pelo Príncipe de Asturias de las Letras em 2000.

res editam os textos bíblicos e como a *Bíblia* pode ser compreendida como obra literária. O capítulo finaliza com a investigação de como o mal é apresentado na *Bíblia* e na literatura. Há, também, a argumentação de que cabe uma parte da experiência humana ao Diabo. No alicerçar-se do personagem do Diabo e da discussão sobre a forma como os textos bíblicos, a história, o mito, o sagrado e a literatura o desvelam, são importantes as contribuições de autores como Mircea Eliade (2010), Michel Maffesoli (2004), José Severino Croatto (2010), Antonio Carlos de Melo Magalhães (2008; 2012), Júlio Paulo Tavares Zabatiero e João Leonel (2011).

1.1.1 O fato religioso

José Severino Croatto (2010) explica que as Ciências Humanas e as Sociais abordam o fato religioso de diferentes formas. A seguir, de forma sucinta, será verificada a compreensão do fato religioso pela História, Sociologia, Psicologia, Filosofia, Fenomenologia da Religião e Teologia.

A História da Religião descreve os fatos religiosos concretos (geográfica e cronologicamente), estuda as práticas e as crenças, os ritos e os mitos; ou seja, trata-se da expressão religiosa comunicada pelo ser humano. Além disso, examina as causas das manifestações (o contexto cultural e suas influências). O objeto material, portanto, é a soma dos fatos religiosos *per se* e dos fatos religiosos em comparação com os acontecimentos da cultura.

A Sociologia da Religião, principalmente a partir da obra *As formas elementares da vida religiosa* (que apresenta a teoria da religião comparando a vida social e cultural das sociedades modernas com as das sociedades primitivas), de 1912, de Émile Durkheim, entende a religião como componente da coesão social. A Sociologia da Religião compreende que os fenômenos religiosos tratam da realidade social e que é coletiva, a tradição produtora de mitos e ritos. Nesse sentido, a religião é comunitária e pode legitimar ou criticar uma ordem social.

Do ponto de vista da Psicologia da Religião, o sentimento religioso advém do impulso inicial relacionado ao desejo. A vertente de Sigmund Freud entende que a experiência religiosa é o resultado de disputas ancestrais. A origem da religião é ilusória, advém do imaginário, é um delírio, neurose obsessiva, algo similar ao sono. Deus, nessa forma de pensar, é um imaginário pai onipotente. A vertente defendida por Carl Gustav Jung, no entanto, diferentemente da defendida por Freud, entende que a experiência religiosa é oriunda de uma “memória ancestral” composta por arquétipos do inconsciente.

No que tange à Filosofia da Religião, a aproximação com o Absoluto é por meio da racionalidade, e detiveram-se na análise, entre outros, Friedrich Hegel, Immanuel Kant e Paul Ricoeur. Segundo Croatto (2010, p.21), nessa perspectiva “Deus (teodiceia), o mundo (cosmovisão), o ser humano (antropologia filosófica e ética) não são considerados nem do ponto de vista da experiência religiosa (fenomenologia) nem do ponto de vista da fé (teologia), porém, da racionalidade analítica”. Trata-se, portanto, da reflexão crítica sobre o ato religioso. Ao investigar a espiritualidade inerente ao homem, a Filosofia da Religião faz questionamentos como: o que é religião? Há vida depois da morte? Como se explica o mal?, entre outros questionamentos da essência do fenômeno religioso.

A teologia, por sua vez, fala da relação de Deus com o ser humano. Croatto (2010, p.23) assevera que “[...] seu ponto de partida é a experiência de fé (diferente da filosofia), mas seu método é racional: uma coisa é, por exemplo, a vivência da esperança escatológica; outra é a análise e a conceitualização da esperança (*escatologia*)”. A Teologia da Religião, portanto, faz uma reflexão do ato religioso.

Já a Fenomenologia da Religião estuda a intencionalidade, o sentido do fato religioso e sua dinâmica. Entende, ainda, que o ato religioso possui uma estrutura e coerência (morfologia).

O fato religioso também pode ser compreendido por meio do estabelecimento de convenções, da notação de uma relação entre dois elementos. Trata-se do símbolo, que possui dois elementos que estabelecem vínculo. O primeiro é o de que o objeto em si não é simbólico.

Nesse sentido, a experiência humana constitui simbolicamente as coisas. E todas as experiências podem possuir a dimensão simbólica, religiosa ou a profana. O segundo sentido, por sua vez, não é explícito nas coisas, mas depende da experiência de cada ser humano. O símbolo, portanto, é transnificativo (denota além do sentido básico) e é remissivo (remete para outra realidade).

O símbolo também é polissêmico (a remissão para o segundo sentido é plural). Nessa perspectiva, Croatto (2010, p.104) afirma que “[...] a água pode ser destrutiva (inundação), mas também regeneradora (bebida), fecunda (chuva) ou purificadora (serve para lavar-se)”. Ao viver o sagrado, no entanto, manifesta-se apenas uma feição das funções do significado, ou seja, a polissemia cede lugar ao sentido único.

O símbolo é relacional, permanente, universal, social e pré-hermenêutico. O símbolo é relacional, porque o homem religioso entra em harmonia com o universo, os seres e o mistério. O símbolo é permanente, porque – pela mediação histórica ou cósmica – a água, a terra, o azeite terão os mesmos valores simbólicos na trajetória humana. O símbolo é universal, porque a maioria deles é patrimônio da humanidade. Croatto (2010, p.108) explica que “[...] os mesmos símbolos, com os mesmos significados, podem aparecer, ao mesmo tempo, em culturas isoladas entre si; ou em outras separadas pelo tempo, sem conexão histórica entre elas”. O símbolo é pré-hermenêutico porque é um signo aberto e sugestivo, que é completado pela significação do produtor. Croatto (2010, p.109), neste sentido, salienta que “[...] na arte o símbolo permanece aberto a cada intérprete a partir de sua figuração cósmica, enquanto o símbolo que entra em um *relato* tende a fechar-se em uma interpretação, que por sua vez pode dar lugar a outra pelo processo de releitura do texto [...]”. O símbolo ainda tem função social porque cria vínculos sociais entre os seres humanos.

Os terrenos de surgimento do símbolo são as hierofanias relativas ao sagrado, aos sonhos e à poesia. A linguagem religiosa reforça o duplo sentido do símbolo, portanto, ela também é poética. Os sonhos

também têm carga simbólica, como nos sonhos de Jacó e José⁸, e de Salomão⁹. Para Croatto, o símbolo é a expressão do amor, da poesia, dos sonhos e da prática religiosa. Os símbolos e os mitos são a forma de acesso à essência do humano. Ou seja, o simbólico e o mitológico compõem o humano.

A imagem do demônio, em muitas religiões, é um símbolo eficaz, mas que perde poder quando é explicado como criatura viva. Croatto (2010, p.117) esmiúça essa questão afirmando que “[...] o demônio como símbolo remete ao mistério do mal; se alguém consegue ‘explicar’ esta ou aquela manifestação do mal como tal, não precisa remeter para ele simbolicamente”. Para o autor, cada cosmovisão religiosa tem uma interpretação do mal, e ele é experimentado de diferentes formas (da doença à morte, dos acontecimentos fatais da natureza à desesperança na vida).

O mal, como linguagem simbólica, denota a *impureza*, o *pecado* e a *culpa*. O impuro emana da exterioridade; é sujidade, é mancha. É um quase ente corpóreo, algo espesso que adere a quem toca um cadáver. O impuro é uma nódoa diante do sagrado. Fabio Augusto Santos da Silva (2013, p.15), ao analisar a obra *A simbólica do mal*, de Paul Ricoeur, afirma que a mancha ingressa no homem “[...] com a palavra, os rituais são acompanhados de palavra, não existe rito sem palavra, a oposição do puro e do impuro ganha vocabulário, assim como o impuro se educa mediante uma palavra que define e legisla”. Assim como a mancha entra pelo verbo, também acontece a confissão (a palavra que reconhece o próprio erro, o que o homem diz de si, ou seja, a saída da mancha também pode acontecer pelo verbo). Os rituais de limpeza da mancha são os de queimar, ocultar, emergir. Maria de Nazaré, ao ser a mãe de Jesus,

⁸Gn 28, 10ss e 41, 1-32. Gn 28, 12, por exemplo, relata que Jacó sonhou “[...] Eis posta na terra uma escada cujo topo atingia o céu; e os anjos de Deus subiam e desciam por ela”.

⁹1 Rs 3, 4-15. 1 Rs, 3, 6, exemplifica a questão do sonho: “Em Gibeão, apareceu o SENHOR a Salomão, de noite, em sonhos. Disse-lhe Deus: Pede-me o que queres que eu te dê”.

por exemplo, torna-se a mãe da humanidade e a livra da contaminação original.

O pecado (que tem os símbolos do exílio e do extravio), por sua vez, remete a uma relação com o outro, um enfrentamento, uma ruptura com o sagrado. O pecado é um desvio. Ele é a quebra da aliança com Deus pela violação de uma proibição. O filho de Maria de Nazaré, Jesus, é sacrificado como novo pacto com Deus e com os homens, passa a existir uma aliança universal para exterminar o pecado. A culpa¹⁰ está na própria pessoa (é a interiorização subjetiva do pecado), e os símbolos são o peso e a carga. A culpa advém do indevido uso da liberdade.

O fato religioso, portanto, tem diferentes abordagens nos estudos científicos. Para a sua compreensão, contribuíram, entre outros, Durkheim (que compreendia a religião como componente da coesão social); Freud (percebia a religião como delírio coletivo); Jung (entendia que a religião advinha de arquétipos do inconsciente) e Hegel, Kant e Ricoeur (que explicam que o absoluto é alcançado pela racionalidade analítica). Importante, também, é compreender o símbolo para o fato religioso. Além da realidade profana, o objeto pode ter um sentido simbólico, geralmente advindo da experiência humana. O símbolo e o mito, portanto, integram a essência humana. O demônio, por sua vez, como símbolo, remete ao mal, que significa a impureza, o pecado e a culpa.

1.1.2 A experiência religiosa

O historiador das religiões Mircea Eliade, na introdução da obra *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, cita o livro *Das Heilige* (1917) de Rudolf Otto, que define o sagrado com a expressão do idioma alemão *ganz andere* (completamente diferente), diante do qual o homem é uma criatura que experimenta a sensação de nulidade¹¹. Nesta

¹⁰Em Is 6,7 a culpa é removida: “com a brasa tocou a minha boca e disse: Eis que ela tocou os teus lábios; a tua iniquidade foi tirada, e perdoado, o teu pecado”.

¹¹Trata-se do sentimento de Abraão dirigindo-se ao senhor, como expresso no *Gênesis* (18,27): “Disse mais Abraão: Eis que me atrevo a falar ao Senhor, eu que sou pó e cinza”.

obra, o autor explica que o Cristianismo é a religião que possui mais clareza, nitidez e completude de conceitos. Mesmo assim, elucida que os conceitos não conseguem esgotar a ideia de divindade, e a complexidade da religião não pode ser esgotada pelos enunciados racionais, porque também há os componentes irracionais (indizíveis). O autor apresenta o conceito de numinoso e expõe o sentimento da criatura (o humano) diante da superioridade absoluta do numinoso. O homem afunda em nulidade diante do que está acima.

Eliade (2010), por sua vez, declara que o homem conhece o sagrado, porque este se manifesta como algo absolutamente diferente do profano. Ao tornar-se aparente, a manifestação da realidade religiosa é a hierofania (aparição ou revelação do sagrado). Os objetos da hierofania, por sua vez, são os mais diversos possíveis, entre os quais se pode eleger uma pedra, uma árvore, a água, um homem (a encarnação de Deus em Jesus Cristo no Cristianismo).

Os objetos transmudam sua realidade imediata em cósmica. Para Eliade (2010, p.18), “o sagrado está saturado de ser”. O *homo religiosus* das sociedades arcaicas tem o intuito de profundamente ser, de pertencer, de saturar-se de sagrado, até o ponto de todo o mundo ser sacralizado, se possível. O homem moderno, por sua vez, moveu-se com o objetivo inverso, esmerou-se no ofício de dessacralizar o mundo, de privar-se do sentimento religioso. Georges Bataille (1998, p.72) corrobora essa ideia ao afirmar que “[...] o mundo é-nos dado quando a imagem que temos dele é *sagrada*, porque tudo o que é sagrado é *poético*, tudo que é *poético* é *sagrado*”. Dessa forma, Bataille aproxima religião e poesia (religião e literatura) e afirma que as duas nos lançam para fora de nós mesmos.

O espaço do sagrado é heterogêneo: há o espaço do sagrado¹² e os espaços amorfos. Eliade esclarece que o mundo é fundado ontologicamente pelo sagrado. A hierofania, nesse sentido, é o ponto de referência, o centro do sagrado. A partir desse ponto, para o homem religioso,

¹²O espaço sagrado em *Êxodo* (3,5) é assim traduzido: “Deus continuou: Não te chegues para cá; tira as sandálias dos pés, porque o lugar em que estás é terra santa”.

o mundo é fundado¹³, é construído o espaço do sagrado. O espaço do profano, por sua vez, é homogêneo e neutro: o mundo profano não é constituído pela diferenciação em sua massa. O espaço do sagrado é obra dos deuses e, portanto, é o próprio mundo do homem religioso. Além desse espaço, há o caos, o território do demoníaco, dos espectros e das almas dos mortos. Eliade explica que o homem religioso se firma na origem da realidade absoluta e está no centro do mundo, em uma “abertura” que permite comunicar-se com os deuses. O pensador Gilberto de Melo Kujawski (1994), na obra *O sagrado existe*, corrobora essa ideia ao explicar que o sagrado, como conceito, antecede o divino e o próprio Deus, e é substrato numinoso de todas as divindades.

Referente ao tempo sagrado e aos mitos, Eliade afirma que o tempo do homem religioso não é homogêneo e contínuo porque é intercalado por intervalos de tempo sagrado (o das festas) e tempo profano (o estado ordinário). Eliade (2010, p.63, grifo do autor) esclarece que “[...] o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um tempo mítico primordial tornado presente”. Ou seja, o tempo litúrgico reatualiza o evento sagrado ocorrido em um passado mítico. Esse tempo sagrado pode ser recuperado e repetido de modo infinito. Eliade explica que, nas festas periódicas, o tempo sagrado é reencontrado (o sagrado da festa do ano anterior ou a festa de um determinado século). A continuidade do tempo religioso é

¹³Jacó, em Haran, em sonhos viu a escada que tocava os céus e pelas quais os anjos subiam. Quando acordou a pedra que tinha servido de cabeceira, verteu azeite sobre ela e construiu um monumento. *Gênesis* (28,16-22): “Despertado Jacó do seu sono, disse: Na verdade, o Senhor está neste lugar, e eu não o sabia. E, temendo, disse: Quão terrível é este lugar! É a Casa de Deus, a porta dos céus. Tendo-se levantado Jacó, cedo, de madrugada, tomou a pedra que havia posto por travesseiro e a erigiu em coluna, sobre cujo topo entornou azeite. E ao lugar, cidade que outrora se chamava Luz, deu o nome de Betel. Fez também Jacó um voto, dizendo: Se Deus for comigo, e me guardar nesta jornada que empreendo, e me der pão para comer e roupa que me vista, de maneira que volte em paz para a casa de meu pai, então, o Senhor será o meu Deus; e a pedra, que erigi por coluna, será a Casa de Deus; e, de tudo quanto me concederes, certamente eu te darei o dízimo”.

obtida por meio da linguagem dos ritos que criam os intervalos do “sagrado”; trata-se do tempo originário que está fora de uma estrutura de tempo que antecede ou sucede um fato. É como se o homem religioso tivesse a habilidade de estender o calendário inserindo novos eventos na “ordinariedade”. O homem não religioso, por sua vez, mesmo vivendo em multiplicidade de ritmos temporais e de diferentes intensidades, trata a festividade como uma experiência humana, sem a inserção da presença divina.

O homem religioso, de outro modo, tem a possibilidade de parar o tempo profano e inserir, por meio dos ritos, o tempo que não faz parte do presente histórico. Nesse ponto, Eliade faz um parêntese e expõe que o Cristianismo, diferente das outras religiões, renovou a experiência e a concepção de tempo litúrgico, ao definir a historicidade da pessoa do Cristo. O tempo das religiões pré-cristãs é o mítico que não pode ser identificado com um passado histórico: não há um tempo anterior àquele narrado pelo mito. Ademais, o mito tem caráter coletivo. A liturgia cristã inova ao propagar um tempo histórico que ficou santo quando a natureza humana (Jesus) encarnou a divindade (uma individualidade). Giorgio Agamben corrobora essa ideia e explica que o Cristianismo é concebido, é interpretado em perspectiva histórica (há personagens e eventos ocorridos). Nessa compreensão, “[...] o mal não é um sombrio drama *teológico* que paralisa e torna enigmática e ambígua toda ação, mas é um drama *histórico* em que a decisão de cada um vem a ser toda vez questionada” (AGAMBEN, 2015, p.45, grifo do autor). Nesse viés, o mal parece funcionar como mola propulsora, e não um freio da condição humana.

Por meio do rito, o homem reconstrói continuamente o tempo sagrado e se torna contemporâneo dos deuses e do acontecimento mítico. Eliade (2010, p.72, grifo do autor) afirma que “[...] a *cosmogonia é a suprema manifestação divina*, o gesto exemplar de força, superabundância e criatividade”. A cosmogonia é o tempo de origem, o instante da aparição da realidade para o homem religioso. Dessa forma, o concerto cerimonial de uma embarcação não é devido a uma necessida-

de de conserto, mas é uma demonstração aos homens de como os deuses ensinaram a reparar barcas.

A tarefa é, portanto, a imitação dos deuses, e não a demonstração da maestria, da habilidade humana. Eliade compreende que a eterna presença do acontecimento mítico faz com que perdure o profano nos tempos históricos. O sagrado e o profano, nessa acepção, são complementares e coexistentes; a existência de um depende da vida do outro. A saída periódica do tempo histórico é uma recusa da história e da condição de criar. Eliade conclui, nesse sentido, que repetir eternamente os gestos revelados pelos deuses, na origem, é um obstáculo ao progresso humano a ponto de paralisar a espontaneidade criadora. O progresso no mundo moderno é um avanço que se faz em relação a uma situação precedente; nas sociedades primitivas, é uma nova revelação do divino.

O mito, segundo Eliade, é a narrativa de uma criação: narra-se como uma coisa foi feita, como começou a ser. Neste sentido, o mito comunga com a ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se apresenta de modo pleno. As realidades das quais o autor fala são as sagradas, porque as do profano não pertencem à criação do mito. O trabalho agrícola, por exemplo, para uma sociedade sacralizada, é uma revelação dos deuses (real e significativo), enquanto, em uma sociedade desacralizada, é um mero ato profano de tirar proveito econômico da terra (irreal e ilusório). O mito revela a atividade criadora dos deuses. Eliade (2010, p.86) afirma que “[...] toda criação brota de uma plenitude. Os deuses criam por um excesso de poder, por um transbordar de energia. A criação faz-se por um acréscimo de substância ontológica”. O homem religioso só é homem verdadeiro na ocasião em que se concilia com os deuses (mantém a santidade do mundo), ao fazer à semelhança deles (se mantém sagrado), ao estar próximo. Nesse sentido, Eliade (2010, p.93-4) afirma que, “[...] pela reatualização dos mitos, o homem religioso esforça-se por se aproximar dos deuses e participar do *Ser*; a imitação dos modelos exemplares divinos exprime, ao mesmo tempo, seu desejo de santidade e sua nostalgia ontológica”. O homem busca o exemplo divino para ser, para completar-se, para transcender sua condição.

Sobre o mito, ainda, escreve Kujawski (1994, p.9) que “[...] é aquela ficção, aquela mentira primordial que nos desvela o corpo da verdade”. O mito, portanto, é a tentativa de interpretar a realidade, narrativa arquetípica¹⁴, dispositivo de condensar o espaço, o tempo e o sentido. A sua função é a de ampliar nossa consciência e nos colocar em consonância com a realidade. Esta, por sua vez, se organiza com os objetos das crenças. A variedade das crenças é a tradução do sagrado. Kujawski explica isso se reportando ao filósofo Ortega y Gasset (*Ideas y creencias*, em *Obras completas*), que distingue as ideias e as crenças de forma original: nós temos ideias, mas vivemos nas crenças, elas são a base de nossa vida, submergimos nelas. Dessa forma, para Kujawski (1994, p.27), “[...] as crenças religiosas, na medida em que propiciam o culto dos antepassados e das divindades, apontam para o *outro lado* do mundo, o lado oculto, o invisível, latente”. Latente é o oculto, o que está atrás das coisas, o iminente, o que pode aparecer. Diferentemente da não-presença, nós possuímos o latente. Esse pensamento tem relação com a existência de Deus. Kujawski (1994, p.9) salienta que “[...] Deus não se prova, Deus se adivinha no fundo do horizonte, como se conta com a outra face da laranja, que não vemos [...]”. Na visão do autor, portanto, Deus se cria, Deus se crê.

Quando o pensador discute a concepção de Deus, afirma que se trata de uma ideia, uma interpretação em sintonia com a realidade. Afirma Kujawski (1994, p.32) que “[...] a realidade não seria completa se não encerrasse em si o latente, e o latente não seria latente se não fosse Deus ao fundo, o sagrado, sua dimensão última”. O trabalho de inter-

¹⁴Adão, Eva, o Diabo são arquétipos. Trata-se de uma ideia, símbolo, imagem, matriz de atributo ou necessidade humana. O Diabo é o exemplo para outras representações continuamente renovadas durante o tempo. É o protótipo de valores, acontecimentos, fabulações posteriores. Ele simboliza os piores vícios, o mal, os perigos. Newton Cunha (2003, p.26) explica que o arquétipo é uma “[...] forma simbólica, de sentido permanente, que sobrevive nos traços comuns da psique humana, ainda que culturalmente experimentada de maneira particular e histórica [...]”. CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.

pretação, portanto, constitui Deus, preenche o sagrado. Ao que Kujawski (1994, p.33, grifo do autor) acrescenta: “*O sagrado é o coração pulsante do latente*, núcleo irradiante de vida e energia, como o sol entranhando mais além da noite promete a sucessão de auroras inumeráveis”. Ou seja, o latente pulsa com o coração do sagrado, o latente é feito de faces incontáveis de divino.

É o homem que cria o mito, a história, a ficção. Eliade salienta, nesse sentido, que a história acrescenta significados novos à estrutura de símbolos antigos. A imagem da árvore, por exemplo, simboliza a juventude, a sapiência, a imortalidade. Aquele que deseja colher os frutos dessa árvore precisa enfrentar o seu guardião. Ao enfrentar o monstro defensor, segundo Eliade, é necessária a submissão a uma prova iniciática. O vencedor, pela violência, obtém a condição humana, quase divina, a invencibilidade, a onipotência. A questão do ritual de iniciação será discutida, posteriormente, no segmento que analisa o papel da Chapeuzinho Vermelho (sobretudo na versão *Fita verde no cabelo* [1992], de Guimarães Rosa).

Além do mito e da ficção, na história humana surge o opositor denominado ciência. Na introdução da obra *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo* (2010), o professor de teoria e análise do texto José Luiz Fiorin salienta que primeiro surgiu o mito, depois a ficção e mais tarde a ciência. A última, ao ganhar especificidade, combate o mito e a ficção. A ciência seria a resposta contra o imaginário, o estado teológico e o metafísico. Para o autor, a literatura (meio de comunicar os mitos na modernidade) difunde o conhecimento como a ciência. Dito de outra forma, o mito permite uma leitura temática (pela ciência) e uma leitura figurativa (feita pela arte)¹⁵. Fiorin (2010, p.10)

¹⁵Italo Calvino, na obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990), explica que precisamos nos aproximar com cuidado do mito. Na relação da literatura com o mito, o escritor italiano salienta que “[...] toda a interpretação empobrece o mito e o sufoca: não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória, examinar cada detalhe, meditar sobre seu significado sem nunca sair de sua linguagem linguística. A lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acrés-

salienta que “[...] o mito irriga o pensamento científico e a realização artística, continua a alimentar todas as formas de aprender a realidade”. O mito permanece porque explica a origem do mundo, do homem, da linguagem, do desconhecido, do inexplicável. A literatura e a ciência, portanto, tomam assento para narrar a essência do homem.

No presente segmento, verificou-se que a liturgia não cessa de reviver o evento sagrado do passado. O tempo litúrgico, *ad infinitum*, continua o diálogo com o sagrado e o mito (narra-se a criação dos deuses; narrativa arquetípica). Mas há uma contribuição ímpar do Cristianismo, que é o invento da historicidade de Cristo: passa a existir um tempo histórico. E o mal, também, passa a ser um drama histórico. Criam-se deuses, se inventam diabos. Ao lado do mito e da ficção, criou-se a ciência. Na atualidade, a ciência lê o mito de forma temática, e a literatura o lê de forma figurativa. A seguir, se examina como o segundo mito da criação é apresentado nos textos bíblicos (a expulsão dos humanos do paraíso) e como o homem passa a ser o autor de sua própria narrativa.

1.1.3 Deus é expulso do Éden

No livro *Gênesis* (2,16-17), ficamos sabendo que, no meio do Jardim do Éden, está plantada a árvore do conhecimento do bem e do mal: “E o SENHOR Deus lhe deu esta ordem: de toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque, no dia em que dela comeres, certamente morrerás”. Quando o homem come o fruto proibido, é expulso do estado natural e jogado na história. Ao comer do fruto proibido, o homem passa a ter a faculdade de distinguir entre o bem e o mal, a ser responsável pela sua subsistência. O homem é expulso do espaço mítico e entra na história. Assim, começa o deslocamento, o périplo humano, a narrativa. Essa expulsão do Éden, de Adão e Eva, é a segunda história da criação, a primeira é o relato cosmogônico de como Deus criou tudo no princípio.

cimos que lhe impomos do exterior” (CALVINO, 1990, p.16-7). A leitura figurativa, portanto, que a arte permite, precisa ser feita com cuidado e parcimônia.

O ato de mover-se da humanidade (a sedição) advém do erro, o homem sobrevém do mal absoluto e originário¹⁶. Na trajetória humana, a Igreja (e depois o Estado) atribuiu o papel de corrigir essa natureza corrompida (a humana) *ad eternum*. Somos lembrados a todo o momento que o conhecimento “da árvore da vida” é consequência da tentação da astuta serpente. Essa dívida é paga há milênios. O discurso sobre o mal (e o Diabo) é a base de poder (simbólico, econômico e político) da Igreja (e de legisladores, de educadores, de famílias). No entanto, a partir do mal, também, o homem parece operar o seu projeto de futuro. O mal parece funcionar como força motriz para refrear o poder.

Antes da expulsão do paraíso, Adão tem o poder de nomear os animais, conforme relatado em *Gênesis* (2,19) “Havendo, pois, o SENHOR Deus formado da terra todos os animais do campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse a todos os seres viventes, esse seria o nome deles”. Após a privação do Éden, o homem – por meio dos mitos e da ficção – passará a ser o criador da sua narrativa, mas a protagonista da rebelião é a mulher, a criatura rebelde que cria a história. Essa atitude, como afirma o professor Antônio Carlos de Melo Magalhães¹⁷, faz com que saiam do paraíso Adão, Eva e Deus. É como se a mulher, ao comer a maçã, desnudasse Deus. Nesse momento, o diálogo não é mais possível,

¹⁶Vide *Gênesis* (3,11-13): “Perguntou-lhe Deus: Quem te fez saber que estavas nu? Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses? Então, disse o homem: A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi. Disse o SENHOR Deus à mulher: Que é isso que fizeste? Respondeu a mulher: A serpente me enganou, e eu comi”.

¹⁷O professor, teólogo e cientista da religião Antonio Carlos de Melo Magalhães (Universidade Estadual da Paraíba) ministrou três aulas, a convite da professora Salma Ferraz, no curso *O humor na Bíblia e no Cristianismo*, no segundo semestre de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. O professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) também é autor de várias obras, das quais se destacam os livros *Deus no espelho das palavras* (2000), *Uma igreja com teologia* (2006) e *Religião, crítica e criatividade* (2012).

e entra em cena a lei. Eva quebra o diálogo com Deus no Éden, e a partir desse momento a mediação com o ser supremo é por meio de seus mandamentos (não praticar a lei é a perdição, é inclinação ao mal).

Na estabilidade (no Éden), não existe o Diabo, ele cria músculos e uma face na impermanência. Karen Armstrong (2001) entende que até a palavra de Deus incorpora uma ideia de mutabilidade, é feita de muitos significados, parte até contraditória. Edgar Morin (1973, p.123) afirma que a história também tem a característica da instabilidade: “[...] desde que entramos na era das sociedades instáveis, isto é, na era histórica, vemos desencadear-se a *hybris* e a desordem, os antagonismos internos, as lutas pelo poder [...]”, além disso, há “[...] os conflitos externos, as destruições, os suplícios, os massacres, os extermínios, a tal ponto que ‘o barulho e o furor’ constituem o traço maior da história humana” (MORIN, 1973, p.123). O conceito de instabilidade usada pelo filósofo francês não é o do caos, mas o da impermanência, do que muda de lugar, do que não é fixo.

A própria distinção entre o bem e o mal também é ambivalente na cultura. O escritor e filósofo Georges Bataille (1998), nesse sentido, afirma que o bem e o mal são complementares, mas não equivalentes. O bem ocupa o lugar da submissão, da obediência, da regra. O mal parece exigir um esforço, um movimento, um progresso. Nesse sentido o texto bíblico apresenta Babel que é a terceira criação relatada nos textos bíblicos. É o esforço próprio do humano para recuperar o paraíso perdido, construindo uma torre até o céu. Mas Deus considera má ideia o projeto humano e destrói o intento.

A humanidade, na sua trajetória, parece se comportar como a criatura que foi castigada e se revolta contra seu criador. Com acinte, molda um antagonista (não com o barro e o sopro do sublime), mas uma criatura que afronta o poder do criador. O Diabo é essa *persona* que, no avançar da história, é delineada conforme o gosto e a cultura de cada época, muitas vezes com o uso da força (Alta Idade Média, sobretudo). Mas o personagem opositor não permanece em silêncio. O Dia-

bo, em determinado momento, assumiu o papel de pedagogo¹⁸ da humanidade. Os vários vocábulos usados em hebraico, no *Antigo Testamento*, para o que denominamos de demônio não demonstraram grande interesse dos autores bíblicos. Mas, na passagem para o Novo Testamento, aparece Belzebu, o príncipe dos demônios, e também se desvela o Diabo tentando a Jó e Jesus. Na função de pedagogo, o Diabo parece continuamente recordar ao homem que este tem o poder da criação (e lembra insistentemente que o homem não pode abrir mão dos desejos de poder, de conhecer e de ser amado). Em *1 Pedro* (5,8), há o aviso “Sede sóbrios e vigilantes. O Diabo, vosso adversário, anda em derredor, como leão que ruge procurando alguém para devorar”. O Diabo ruge continuamente lembrando ao homem para não encobrir/perder a sua natureza criadora.

Quem faz o verbo andar é o homem. Salma Ferraz (2008, p.27) explica que, “[...] no princípio era o verbo e o verbo se fez letra, se fez literatura, se fez linguagem, se fez o dom de línguas, se fez morada do ser, se fez letra e espírito, sedução e magia, mito, revelação [...]”. A mulher expulsa Deus do paraíso, o mal é criado, e o homem começa a história. É o homem que reatualiza o mito pela liturgia e pela literatura.

¹⁸A literatura infantil muitas vezes é mencionada por ter caráter pedagógico. É como se a literatura infantil possuísse o seu próprio pedagogo, que muitas vezes assume um papel de autoridade moralizante. Mas o que é pedagógico nas obras para crianças também é ambivalente. O livro de imagens, por exemplo, é feito para crianças ainda não alfabetizadas. Lago (2012, p.234), em entrevista a Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu, afirma que elas “[...] vão seguir a história sobretudo através da imagem e que a imagem inclusive vai orientar essa leitura, vai criar um mapa visual para leitura”. Aos críticos que defendem que a arte não pode fazer o papel pedagógico de mostrar ao leitor o que está lendo, Angela Lago (*Ibidem*) cita a estratégia da igreja medieval: “As grandes igrejas medievais e renascentistas, a via crucis, fizeram isso muito bem. Mapearam para o público em geral de leitores pouco hábeis a história através de imagens”. Angela Lago (*Ibidem*) ainda acrescenta que, “[...] nesta luta de não ser pedagógico, somos ainda mais pedagógicos, porque criamos conceitos ainda mais fechados do que é literatura e do que é arte e ficamos espremidos nesses conceitos, sem liberdade”.

E como a humanidade constrói o personagem do Diabo?

1.1.4 Gênese e afirmação do Diabo

Os povos da Antiguidade Oriental¹⁹, em seus processos de expansão, assimilaram os deuses dos inimigos como entidades malignas. Neste contexto, de maneira acentuada, a religiosidade hebraica foi quem criou o arquétipo do Grande Inimigo.

Quando surge o Cristianismo, as tradições desses povos se chocam, interpenetram-se e se amoldam. Nesse período, na consciência cristã, a figura do maligno adquire espaço definitivo. A primeira tendência, no princípio do Cristianismo, no ponto de vista de Carlos Roberto Figueiredo Nogueira (2002), foi a de admitir para a hagiografia cristã os elementos das crenças da cultura clássica e da mentalidade popular. O Cristianismo incorpora as tradições, as festas, os ritos e as divindades das crenças precedentes. Ao lado da assimilação dos valores do outro, também existe a intransigência absoluta que reduz os valores não cristãos como deformados e de culto ao demônio. Assim, se instauram o mundo das virtudes e o mundo dos vícios; há aqueles que servem Deus e aqueles que são os servos do Demônio.

Na Idade Média, o *horror Diabolicus* era contínuo, o mal exercia ação real a ponto de crer-se que o Diabo era personagem familiar e concreto que dirigia a vida da comunidade cristã em tempo integral. A Igreja se dedica ao papel de colocar nas consciências o pânico da danação eterna. Cria-se, assim, o duelo entre Deus e o Diabo. A dualidade fornece à coletividade os meios de crença e à ortodoxia o expediente de reprimi-los. Nogueira (2002) afirma que, na Idade Média:

Os Demônios povoam o universo em profusão, cálculos são efetuados para estabelecer o seu número exato. Tratados são escritos para auxiliar sacerdotes, médicos e juizes a identificar a presença

¹⁹Compreende, entre outros, os povos egípcios, persas, os hebreus, os mesopotâmicos, os hindus e os chineses: as primeiras civilizações agrícolas e mercantis.

do inimigo, numa escala de terror, reforçada substancialmente pelas pregações e sermões litúrgicos baseados na doutrina do poder e onipresença de um Diabo absolutamente hostil e impiedoso, cuja capacidade de malefício contra a humanidade havia crescido enormemente (NOGUEIRA, 2002, p.105).

Nesse contexto, as ordens mendicantes atribuem aos frades (novos na vida religiosa europeia e no novo ambiente das cidades e universidades que começam a surgir no século XIII) a tarefa de disseminar as escrituras sagradas pelo mundo, educar as massas pela palavra (pelo sermão e pelo teatro). São ordens mendicantes a dos dominicanos (frades pregadores), dos franciscanos (frades menores), dos carmelitas (frades brancos) e dos eremitas de Santo Agostinho. São denominados de mendicantes porque tinham o propósito de viver na pobreza (como comportamento e valor, não como subsistência). O intuito era o retorno à forma de vida dos primeiros apóstolos do Cristianismo. Os sermões dos mendicantes têm consonância com os problemas da população por meio da *exempla* (pequenas histórias com teor moral e ensinamento espiritual com interface com a vida dos leigos). Outra postura das ordens mendicantes era a relação com a morte: eles acolhiam os mortos no cemitério, redigiam testamentos e assistiam os moribundos. Também eram os confessores preferidos da população porque tinham boa formação intelectual e moral, e lidavam de forma direta com os pecados das pessoas.

Nogueira (2002, p.106) esclarece que, “por meio de sua ação, a religião deixa de ser uma questão de ritos e um assunto de clérigos para se tornar, a partir do século XIV, uma religião de massas. A religião do povo, que a Igreja acolhe e tenta disciplinar, dava muito mais lugar à noite, ao temor”. Assim, enquanto a Igreja intensifica a sua ação, os demônios da religião do povo voltam à luz. No imaginário da população, instaura-se a dualidade de pensar simultaneamente o Bem e o Mal, um não existindo sem o outro. Nogueira (2002, p.107) explica que, “[...] por meio do Diabo e sua intervenção no mundo, impunha-se um rígido có-

digo ético e moral, resultando no transbordamento de suas preposições, submergindo a consciência cristã, justificando-se todos os fatos da vida coletiva pela mediação do Maligno”. Na modernidade europeia, o Diabo passa a ganhar maior relevo e uma divulgação antes não alcançada. Conceitos e imagens são modelados na mente coletiva da época. O Diabo era necessário tanto para justificar o esforço missionário quanto servir como substrato ideológico para usar medidas repressivas e violentas. O homem usa o Diabo como justificativa do seu trabalho de evangelização; o Diabo funciona como o outro lado da moeda que ilustra Deus.

No imaginário cristão, o Diabo é uma construção cultural. Noogueira (2002, p.8) explica que, “[...] enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submergido na cultura e na mentalidade próprias de cada época, que o pinta com estas ou aquelas cores [...]”. Significa dizer que o demônio é uma representação, um produto da História. Na introdução do livro, o autor afirma que, “[...] no afã de garantir a hegemonia das crenças, a Igreja necessita detectar, divulgar e exorcizar o mal, garantindo, assim, o domínio da consciência coletiva” (NOGUEIRA, 2002, p.12). Este é o grande esforço para reconhecer o inimigo e sua maneira de agir.

Nas origens do Diabo, a tradição religiosa hebraica definiu a sua figura. No *Antigo Testamento*, há pouca referência aos espíritos do mal. Quando a religião tribal percorre o caminho ao monoteísmo, os seres incorpóreos passam a ganhar corpo. Antes do Livro de Jó, por exemplo, Satã é a origem das aflições que são enviadas aos servos de Deus, mas não possui individualidade concreta. O Diabo passa a ser o Diabo por excelência quando acusa e tenta Jó até tornar-se o símbolo de todo o mal no Novo Testamento.

No período do século II a.C. ao I d.C., criou-se vasta literatura sobre o demoníaco; textos apócrifos atribuídos a Enoch, Esdras e Salomão. No século II d.C., a tradução dos livros sagrados ao grego fez com que todos os ídolos, divindades pagãs e animais fantásticos fossem denominados demoníacos. A noção de inferno assume elaborado grau de sofisticação na literatura apócrifa, a ponto de ser reconhecido pelos Evangelhos e o Satanás assumir o posto de príncipe das trevas.

O Cristianismo, por sua vez, encontra as ideias judaicas sobre o mal. Deus passa a ter como adversários a corte de demônios de Satã. Ele combaterá a religião nascente e definirá o futuro do Cristianismo. O dogma central da nova religião passará a ser o mal construído a partir do tridente da queda do homem, do pecado original e da morte do Messias na cruz. Os primeiros cristãos não tinham conhecimento para compreender as leis do universo, e os fenômenos sobrenaturais passaram a ter atribuição de caráter benéfico ou maléfico, responsabilidade do divino ou do demônio. Nogueira explica que a fascinação mórbida dos teólogos da Baixa Idade Média em relação aos fantasmas demonolátricos não existia na mentalidade dos primeiros cristãos. Nos primórdios, o Cristianismo assume duas tendências: a conciliadora e a intransigente. De um lado, incorpora divindades, festas religiosas e ritos de origem pagã. De outro, considera heresia o universo simbólico da Antiguidade. Sendo assim “[...] impossibilitado de anular o poder das divindades pagãs, o Cristianismo pode apenas reduzi-las à condição de crenças deformadas, considerando que mesmo aqueles que as cultuavam de boa-fé estavam cultuando o Demônio” (NOGUEIRA, 2002, p.38).

Deus e o Diabo são os personagens a partir dos quais se cria a pedagogia do medo. Nogueira afirma que há a sensação de que o Diabo dirige a comunidade cristã. O diabólico era visto e entrevisto em tudo, em toda parte, o mundo parecia assenhoreado por ele. E a mulher era a vítima preferida. O Diabo passa a estar presente em toda a parte. Na arte cristã, a representação serve para mostrar que, no fim da vida terrena, há a vida eterna e aviva-se a presença da morte e da danação. Tanto medo a Igreja incutiu nas pessoas que, “[...] no cotidiano dos homens, lentamente torna-se maior a crença de que o Diabo estava sempre presente em toda parte e sempre alerta ao menor deslize. O medo do Maligno aparece no uso constante de água benta e do sinal-da-cruz para repelir os agentes do Mal [...]” (NOGUEIRA, 2002, p.46).

Até o século XI, Deus era o do *Antigo Testamento*, triunfante e poderoso. A partir daí, com a leitura da natureza humana de Cristo, os poderes do Diabo cresceram, e ele tornou-se o Grande Destruidor. A partir do século XII, segundo Nogueira (2002, p.60), “[...] o medo do

Diabo aumenta sem cessar, e essa reviravolta na percepção da cristandade dos poderes e contínuas vitórias de Satã encaminhou a Europa Ocidental para uma onda de pânico generalizado [...]”. A crise do feudalismo e os sofrimentos da coletividade passam a ser atribuídos ao Demônio.

No fim da Idade Média, os demônios povoavam todo o mundo e em grande quantidade. A humanidade, ao final da Idade Média, tinha a percepção que existia um Reino do Diabo, uma monarquia comandada por Satã e tendo como auxiliares: príncipes, duques, condes e preladados. As igrejas passam a pregar penas infernais, e o inferno passa a ser um vasto campo aberto para a fantasia e as crenças tradicionais. Devido ao horror que o Diabo provoca, é imposto um rígido código moral. Além disso, para Cristo foi criada a sua contrapartida: o Anticristo. O Anticristo aparece no *Antigo Testamento* como o impostor, o mentiroso, aquele que não reconhecia a reencarnação de Cristo.

A partir do século XIII, surgem os frades no ambiente das cidades e das universidades. Como as cidades são espaços de miséria, das desigualdades, é ali que passa a ser o território preferencial do demônio. Os frades passam a educar as massas. No século XIV, o sermão sai dos espaços clericais e claustros, e passa a ser espetáculo e ensinamento dos povos medievais. A voracidade para acabar com o mal da cristandade amplifica cada vez mais o mal, a ponto de as pessoas esperarem o dia derradeiro a cada dia que passava. A situação criada fazia crer que anjos e demônios tinham invadido a terra, em combate, para arrebataram os cristãos cada qual para seu reino.

O início da Modernidade na Europa, segundo Nogueira, é marcado pelo medo do Diabo. O pai da insanidade e dos prazeres artificiais passa a ser onipresente (ubíquo), e o medo da população é tão grande que se espera o fim do mundo, a catástrofe final, engendrado pela ferocidade alucinante do demônio. Nogueira (2002, p.107) esclarece que:

A era das reformas constituiu o momento máximo de Satã, objetivado em obras que se multiplicam em diferentes países com incrível luxo de detalhes e explicações, fundamentando ideias e par-

ticularidades que o mental coletivo em crise desenvolveu sobre a personalidade, os poderes e os aspectos do Inimigo da humanidade.

O Cristianismo e a história do Diabo se confundem. A coletividade cristã precisava da encarnação do mal. Era necessário ver, tatear, tocar o mal para reforçar, para tornar saliente o bem. A existência do mal tornava presente o belo e o divino em oposição ao demoníaco e ao horrível, em uma espécie de jogo de contrapontos. Neste cenário, o Diabo passa a ser um dogma.

No presente segmento verificou-se que os deuses dos inimigos e as crenças precedentes ao Cristianismo são incorporadas pela religião nascente, criando-se uma distinção entre os valores cristãos e os de culto ao demônio. O périplo do Diabo passa a ser desenhado de forma diferente a cada época. O demônio como representação desvela o homem e sua mentalidade, o homem de cada época, a história. Na Idade Média, por exemplo, chega-se a uma espécie de ápice no qual o mal é íntimo da população, um personagem familiar. É nesse momento que o duelo entre o bem e o mal se torna concreto. O povo passa a ter as ferramentas da crença; a ortodoxia o mecanismo para reprimir. Assim, é criada a dualidade: o bem e o mal.

A excelência da figura do Diabo, no entanto, parece ser criada a partir de uma narrativa basilar: o embate com o Jó bíblico. Soma-se a isto, o trabalho dos textos apócrifos; a tradução dos livros sagrados ao grego definindo como demoníacos todas as divindades pagãs e animais fantásticos; as ideias judaicas sobre o maléfico incorporadas pelo Cristianismo; a incompreensão dos fenômenos sobrenaturais e leis do universo pelos primeiros cristãos; o papel da arte como disseminadora da morte e da danação; o trabalho dos frades e da igreja de disseminar o horror diabólico; a condição de miséria dos primeiros ambientes urbanos; o trabalho de intelectuais em desvelar as nuances do grande inimigo e o desejo da humanidade de estabelecer relevo ao mal presente em sua psique.

1.1.5 O Diabo é narrativa humana

Jean-Claude Schmitt e Jacques Le Goff (2002, p.301) afirmam que Deus escapa às tentativas de figuração. Segundo os autores, do ponto de vista de um historiador, “[...] Deus é uma criação humana como outras, o produto da história de uma época, um meio, uma tradição cultural, sujeito a mudanças no espaço e no tempo”. Os autores explicam que os cristãos sempre estiveram envolvidos com um sistema divino, original e complexo, e não somente com uma entidade incomunicável, um Deus que não evolui na história. Deus é apenas o centro desse sistema, o coração orbitado por um complexo sistema de crenças. Neste modo de organização, internamente Deus se relaciona com as pessoas da Trindade e externamente com o chefe dos anjos caídos, Satã. Jérôme Baschet (2002, p.319, grifo nosso), autor do verbete *Diabo* da obra supracitada, afirma que “[...] o Diabo, e em particular Satã, potência parcialmente autônoma e que concentra o conjunto das causalidades maléficas, é uma das criações mais interessantes e originais do Cristianismo”. Portanto, não somente Deus, mas também o Diabo é uma criação humana. A doutrina cristã tem em Deus a fonte e o criador, e em Satã a criatura, o anjo decaído, que só age com a permissão de Deus. No entanto, os Diabos, apesar de caídos, têm a mesma natureza dos anjos: são seres incorpóreos, de corpo etéreo, que se manifestam aos homens com diversas aparências. Assim, são perigosos e imperceptíveis, têm natureza diversa e metamorfoseante, mas o Diabo não é apenas o polo negativo de um conjunto de dois polos magnéticos com sinais opostos infinitamente vizinhos. Baschet (2002, p.328) explica que “[...] o Diabo atormenta a consciência, mas ao mesmo tempo a ajuda a se constituir no interior de um universo dual no qual se opõem o bem e o mal, Deus e Satã, o anjo da guarda e o Diabo pessoal”. O autor esclarece que o Diabo medieval, por exemplo, funciona em múltiplos níveis individuais e coletivos. No viés individual, os fantasmas diabólicos habitam o mais profundo dos seres, e a figura do Diabo funciona como um dispositivo que opera a solução dos conflitos mais íntimos e auxilia a constituir a consciência, a fazer o homem pensar a si mesmo. No viés coletivo, a figura

terrível e poderosa do Diabo, contra quem o panteão cristão luta, afirma e constrói as modernas formas de Estado e da violência.

Nesse segmento, conclui-se que Deus subtrai-se à figuração; é o produto das culturas. Como criação humana evolui na história, fazendo orbitar ao seu redor um complexo sistema de crenças que têm Satã como parte exterior da órbita (e as pessoas da Trindade como núcleo). E como o personagem do Diabo, criado pela humanidade, opera na arte, na cultura e no pensamento?

1.1.6 O Diabo é da arte; Deus, da cultura

O que permeia a essência humana – para o bem e para o mal – é a criação construída pela arte, pelo pensamento e pela cultura. Antes de prosseguir, portanto, cabe um passeio por aspectos contemporâneos da criação da arte, da cultura e do pensamento. Cabe perguntar se o onipresente Deus é uma obra da cultura e o ubíquo Diabo é uma obra da arte e do pensamento. Para este propósito, se toma por base o pensamento de dois intelectuais brasileiros contemporâneos: José Teixeira Coelho e Adauto Novaes.

Não podemos esquecer, no entanto, que Don Cupitt (1999) defende que Deus irrompeu no momento em que foi criado o pensamento crítico sobre ele. E criticar, segundo Antoine Compagnon (2010), é separar, é discriminar. Neste ponto de vista, Deus é uma criação do pensamento, a criticidade constitui-o. E quem critica Deus? Os rebeldes humanos, o refratário Diabo? Quem colocou Deus à parte? Ou criou o chão que Deus pisa?

Adauto Novaes, no texto *Constelações*, que introduz a obra *Artepensamento*, sustenta que, apesar de as obras de arte e do pensamento serem de naturezas diferentes, ambas possuem o mesmo foco: o desejo de exceder o obscuro e o ausente. Novaes (1994, p.9) reforça a ideia de Diderot, para quem o deleite estético é uma categoria de saber: “Escrever um poema ou pintar um quadro é buscar o outro lado de uma presença: um e outro tentam ‘levantar a ponta de um véu, mostrar aos homens um lado ignorado ou antes esquecido do mundo que habitam’”.

Michel Maffesoli (2010, p.45, grifo do autor) corrobora essa ideia quando afirma que “[...] o trabalho do pensamento consiste em *transfigurar* aquilo que se vê, que se sente, que se pressente. Ou, para usar a metáfora, ser um talhador de ideias. Fazer brilhar a ideia ao talhá-la, como se provoca faíscas quando se golpeia a pedra”.

A obra de arte (a atividade criadora) e a do pensamento (a atividade analítica), portanto, desvelam o oculto inscrito nas obras. Novaes lança mão do pensamento do poeta Paul Valéry para corroborar a sua argumentação

O dever, o trabalho, a função do poeta são tornar evidentes e atuantes as potencialidades de movimento e encantamento, excitantes da vida afetiva e da sensibilidade intelectual que são confundidas na linguagem usual com os signos e os meios de comunicação da vida ordinária e superficial. O poeta dedica-se a definir e a construir uma linguagem na linguagem (VALÉRY, 1957 *apud* NOVAES, 1994, p.11).

A primeira inferência, portanto, é a de que arte e pensamento são indivisíveis. Outra questão importante é a de que a arte decifra a história, e não explica a história. Nesse sentido, Novaes (1994, p.11) esclarece que “[...] a obra de arte, da mesma maneira que a obra de pensamento, é uma resposta às interrogações da vida e da própria história”. O importante dessa ideia reside no fato de o movimento humano interpretar a mudança de valores. É o humano que cria valores transitórios desvinculados de um espírito universal e absoluto. Então, poder-se-ia especular que, sendo Deus o absoluto, o Diabo é uma das respostas artísticas, intelectuais e transitórias do desejo humano? Dito de outra forma, podemos afirmar que o Diabo é uma criação artística e intelectual (em movimento).

Além das obras da arte e do pensamento, existem as obras da cultura. Teixeira Coelho (2008, p.117), no texto *Cultura é a regra; arte, a exceção*, integrante do livro *A cultura e seu contrário*, afirma que “A arte

é vizinha da cultura, mas as aproximações entre uma e outra acabam na zona movediça que de algum modo delimita os territórios de uma e de outra”. A obra de cultura é coletiva (a arte é do eu: um filme de Fellini); a obra de cultura destina-se a uma sociedade, dirige-se a uma comunidade da qual reforça os mitos (o Carnaval), a obra de arte dirige-se a um indivíduo, ao estético (a arte italiana do século XVI, que foi feita para a instituição, inclusive). Teixeira Coelho (2008, p.125) esclarece que “A arte é questão de desejo, enquanto a cultura surge como resposta inevitável a uma necessidade: uma inevitabilidade”; no que diz respeito aos fins, a obra de cultura é utilitária (é útil para alguma coisa), a arte é gratuita, intransitiva (não é útil como arte, transcende os seus fins: a denúncia de uma situação social contida em uma obra literária não a faz apenas instrumento para este fim); no que tange ao modo semiótico, a cultura comunica uma informação, a arte expressa. Teixeira Coelho (2008, p.130) afirma que “A arte exige que se vá até ela, que se sinta como se faz”, enquanto o cultural pode ser traduzido e direcionado. A arte exige competência para ser interpretada, para saber quais os elementos que estão em jogo (a arte não aceita qualquer interpretação); os símbolos da obra de cultura remetem ao fora, ao mundo:

[...] algo que aconteceu há muito tempo e é imaginariamente atualizado pelo evento cultural: exemplo: a Cavalgada de Reis, na Espanha, encenando algo que, narra-se, teria acontecido num passado remoto (a visita dos reis magos levando presentes ao menino Jesus) e que deixa algum *resíduo* no instante da encenação (o presente dado às crianças, alguma alegria pela recordação da infância nos adultos, a alegria que os adultos sentem ao verem a alegria das crianças) que não tem a ver com a representação em si, mas com uma construção mental que se fazem aqueles que a assistem: essa a razão pela qual é indiferente que os reis magos sejam personificados (não são nem interpretados) por esta ou aquela pessoa, indiferente que essa personificação deste ano seja pior ou me-

lhora que a do ano passado: o importante é que a personificação se dê: a tônica do evento cultural é seu *significado* (COELHO, 2008, p.131).

O significativo da obra de arte, por sua vez, aponta para dentro, para si. Teixeira Coelho afirma que “A arte tem a vida dentro de si”; um programa para a arte é específico: cada obra de arte precisa de um programa. Um programa para a cultura é genérico: é possível colocar muitas manifestações dentro de um mesmo programa.

Teixeira Coelho salienta que a obra de cultura tem o intuito de reconfortar, de dar firmeza, de permitir que o indivíduo encontre um lugar. A cultura, como Deus, é o lugar da assistência

[...] cultura traz estabilidade para a comunidade e para o indivíduo que precisa em algum momento, menos ou mais, sentir-se em terreno conhecido: a cultura integra o social a si mesmo e cada um (dos que aceitam integrar-se) ao coletivo: neste foco, a cultura é uma questão de assistência social: a cultura cuida: cuida do outro: a cultura cuida de localizar cada um no interior do coletivo compartilhado, atribui um lugar (a quem o procura, o aceita, com ele se conforma, a quem assume o formato que a cultura lhe dedica) (COELHO, 2008, p.133).

A partir desse pensamento, podemos concluir que Deus, como a cultura, cuida. O Diabo, por sua vez, habita o terreno do desconhecido, do jogo que desestabiliza e procura a derrota do outro, do risco, da arte que, segundo Teixeira Coelho (2008, p.134), “[...] é insegurança: para quem a faz, para quem a recebe: a arte é desestabilizante, incômoda: no código contemporâneo, se a obra de arte não for desestabilizante, não reúne as condições mínimas para dizer-se arte”. A obra de arte, ainda, é indiferente e despreocupada com o outro, com o que acontece com o outro (e com ela mesma).

O escritor Peter Stanford (2003, p.117) afirma que, “Antes do sexto século, não havia qualquer representação artística do Diabo”. A primeira representação, provavelmente, é um mosaico na igreja de Santo Apolinário, em Ravena, anterior ao ano de 520. Nesta época de muitos iletrados, o ensino e o reforço da crença no Diabo começam a ser feitos em mosaicos e ilustrações presentes nos catecismos, em vitrais e em esculturas. Dessa forma, ele se espalha por todos os lugares com caricaturas associadas ao mal, retratado com a combinação grotesca de homem e fera, diferente da sua representação pós-Idade Média, quando passa a ser pintado com as características de uma pessoa. Outro aspecto diz respeito ao aproveitamento da Igreja da imagem do Diabo popular, que nunca teve uma forma definida e definitiva. Assim, era possível atribuir ao Diabo, através das épocas, repetida e continuamente novas faces, mas sempre as dos oponentes da Igreja.

Ainda, na tentativa de aproximar Deus e o Diabo da cultura e da arte, cabe mais um argumento de Teixeira Coelho (2008, p.134), quando explica que “A cultura é feita, nas palavras de Nietzsche, de virtudes gregárias (as pessoas se agregam diante de algo maior, ameaçador, incompreensível); o que marca a arte é a *virtus*, o oposto das virtudes gregárias: o valor, a fortaleza, a coragem *em si e para si*, a força adquirida por si mesmo e que vale para si mesmo”. A arte (como o Diabo) diverge; a cultura (como Deus) converge, busca a mesma ideia.

Quando algo não se transforma mais, torna-se cultura (responde como religião?). Maffesoli (2010, p.21, grifo do autor) nesse sentido, explica que, “[...] quando uma *civilização* já deu o melhor de si mesma, ela sente a necessidade de retornar a sua origem. Invertida, ela se transforma em *cultura*”. Ou seja, a vitalidade assume a condição de “ânsia de morte”.

Quando estamos no terreno da cultura, busca-se descobrir a verdade, a natureza, a essência, trazer-se à luz. Teixeira Coelho (2008, p.135) afirma que “O cultural, sem dizê-lo, pretende vigorar em virtude de um alegado elo icônico ou indicial entre a *coisa* e sua *representação* por esse cultural: a representação reproduziria alguma qualidade do referente [...] ou a ele estaria espacialmente vinculado [...]”. Depois do to-

do construído, no viés da cultura, cabe repeti-lo eternamente ou nauseantemente. A arte, por sua vez, inventa. Ela não faz o exercício arqueológico de descobrir algo. Nesse sentido, Teixeira Coelho (2008, p.136) ilumina a questão afirmando que “[...] a invenção é uma convenção (um símbolo) que em seguida sai em busca de um referente concreto eventual que se lhe acomode (um personagem em busca de seu princípio causador; uma pintura abstrata em busca do que possa ser)”. Arrisca-se a hipótese de que é o Diabo em seu périplo em busca de ser desvelado, o Diabo contrapondo Deus para iluminar-se, para corporificar-se.

A arte, para construir, primeiro precisa destruir algo (a harmonia do paraíso), interromper uma convenção. A arte não funciona por cópia (que é falsa) e exige sempre o novo. A cultura (e Deus) funciona por simulação (tanto o simulacro como a cópia são válidos). Teixeira Coelho explica essa questão da seguinte forma:

Por ser irreprodutível a arte é falsificável: como a cultura é reprodutível (um desfile de escola de samba de São Paulo é na essência idêntico a um desfile de escola de samba do Rio: um desfile de escola de samba do Rio é na essência idêntico a outro desfile de escola de samba do Rio: um desfile de escola de samba do Rio em 2004 é na essência idêntico a um desfile de escola de samba do Rio de 2000; a diferença é de grau, não de substância) nenhuma de suas cópias é falsa: todas cumprem a mesma função (todos e cada um dos carnavais funcionam, mesmo sendo iguais entre si: funcionam porque iguais) (COELHO, 2008, p.136).

Outra distinção entre a arte e a cultura diz respeito à formulação do seu programa. A arte possui um programa pragmático (funciona-se por tentativas), enquanto a cultura opera de forma programática (obedece-se a princípios).

A literatura inscreve-se como a arte da palavra. Sabe-se que são intermináveis as obras literárias que beberam na *Bíblia* para a sua cria-

ção. O professor Magalhães, no texto *A bíblia como obra literária*, salienta que uma das dificuldades da *Bíblia* como literatura reside justamente no fato de não se tratá-la como bem cultural; apenas como o livro da instituição religiosa. Mas seria a literatura mais propensa para lidar com as coisas luciféricas?

O Cristianismo está na base da cultura ocidental. A literatura, a arte da palavra, revisita reiteradamente os textos bíblicos e a cultura para a sua criação.

1.2.1 Os editores da voz divina

Os editores bíblicos alteraram durante mais de dois milênios as características do texto bíblico. As mudanças ocorreram, principalmente, por meio da supressão de fragmentos, pela curadoria que estabelece o cânone e pelas traduções.

No que diz respeito às supressões, como exemplo, apresentaremos o corte feito no livro do *Gênesis*. A alteração provavelmente foi feita para adequar o texto aos preceitos morais e culturais de sua época. Laraia (1997, p.150) esclarece que “[...] os trechos que foram objetos de cortes não tiveram o seu registro totalmente apagado, continuam disponíveis em outros textos, principalmente os da religião judaica”. Cabe lembrar que a religião cristã deriva da judaica, e ambas utilizam o mesmo discurso mítico de criação. Ou seja, a operação de extirpar trechos nas edições cristãs não consegue, necessariamente, apagá-las do imaginário judaico.

No livro do *Gênesis* (1, 27) “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou”. A afirmação incisiva nega a versão de que o homem foi criado antes da mulher. E deixa em dúvida a criação posterior da primeira mulher em relação ao homem. Eva será criada no *Gênesis* (2,22) “E a costela que o SENHOR Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e a trouxe”. Há a interpretação que sustenta que Deus tenha criado um casal que era Adão e uma mulher anterior a Eva: Lilith (pertencente à antiga tradição judaica). Lilith não aceitou a relação sexual com o homem es-

tando por cima do corpo dela e fugiu (para o Mar Vermelho). Adão lamentou-se ao Criador, que enviou três anjos para persuadir a fujona, mas eles não obtiveram sucesso.

A insubmissão de Lilith contra Deus e Adão exigiu a criação de Eva. Laraia (1997, p.153) afirma esta possibilidade: “[...] um corte foi realizado entre o capítulo 1, versículo 28, e o capítulo 2, versículo 21. É provável que este corte tenha ocorrido mesmo em época bastante remota, como no quarto século antes de Cristo, quando se supõe que o texto escrito tomou uma forma aproximada da atual”. Para o antropólogo, o teor do capítulo 1, versículo 28, concorre para essa hipótese: “E Deus os abençoou e lhes disse: Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e sujeitai-a; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus e sobre todo animal que rasteja pela terra”. Pergunta-se como é possível a multiplicação se Eva ainda não estava criada. Mais uma pista se apresenta para confirmar a suspeita de que houve uma mulher antes de Eva: é a do *Gênesis* (2,23) “E disse o homem: Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada”. “Esta, afinal” é uma referência a uma mulher anterior: Lilith. Eva, no entanto, se rebela da mesma forma como a sua antecessora. Essa é a ação dos editores bíblicos. No texto bíblico, sabemos que Eva come o fruto proibido e convence Adão a fazer o mesmo. O que está no mito e foi cortado do texto bíblico é de que houve uma desobediência anterior: Lilith não atende ao pedido de Deus para voltar para Adão.

No caso da *Bíblia*, além das supressões, também há um trabalho de editoração que delimita o texto e o divide em unidades menores. O editor estabelece em qual versículo o texto se inicia, em qual finaliza e destaca essa delimitação por subtítulos (que não aparecem no texto original). O texto, por si, possui um início em um versículo mais acima ou mais abaixo que recebe o nome técnico de “perícope”. Silva (2007, p.23) afirma que “Cada editor divide o texto como acha mais conveniente e coloca os subtítulos que considera mais adaptados. Como resultado, há diferenças entre as divisões propostas pelas edições da Bíblia”. O intuito de auxiliar o leitor, muitas vezes, não situa os subtítulos em uma divisão adequada a cada fato narrado. O leitor mais habilitado, no entanto, i-

identifica o início, o fim e a coesão de cada perícopo²⁰ por meio da indicação de tempo, de espaço, de novos personagens, de nova ação, de mudança de estilo, de introdução de discurso, de focalização em um único personagem, comentários, sumários, campo semântico, intercalação, etc.

O texto bíblico, portanto, possui a perícopo, delimitação por subtítulos (ofício de edição), que induz o ato de leitura. Mas, além da edição do texto – para o estudo do aspecto frasal (quando se avalia a frase, a oração e as unidades expressivas) –, há um trabalho de criação. Silva²¹ (2007, p.28) esclarece que “[...] é necessário reescrever o texto e subdividi-lo em linhas, como se ele fosse poesia”. Ler ou estudar a *Bíblia*, nesse viés, requer um trabalho de criação literária, porque a (de)composição do texto exige o labor de fazer com que cada linha tenha uma ideia completa, a cada nova informação se crie nova linha, que cada segmento possua um único verbo (ou a ausência de verbo).

Após a segmentação do texto, ocorre a análise da estrutura literária (a organização do texto), que é uma leitura sincrônica (o texto em si mesmo) diferente da comparação de dois textos (leitura diacrônica). Silva (2007, p.30) afirma que, “Para se estudar a forma de um texto, de-

²⁰Nesse sentido, um texto que possui apenas dois versículos, mas é uma perícopo completa, é a do Evangelho de Marcos (1,14-15): *Jesus volta para a Galileia*. Depois de João ter sido preso, foi Jesus para a Galileia, pregando o evangelho de Deus, dizendo: O tempo está cumprido, e o reino de Deus está próximo; arrependei-vos e crede no evangelho.

²¹Silva não faz uma referência direta ao que é dividir um poema em linhas. No texto *O fim do poema*, Giorgio Agamben explica que o *enjambement* é o que distingue a poesia da prosa. Para o filósofo italiano, o *enjambement* opõe o limite métrico ao limite sintático, a pausa prosódica à pausa semântica. Agamben (2002, p.142) conclui que “[...] será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela”. O poema é construído pela percepção de limites e terminações que revelam uniformidades sonoras e semânticas. Agamben (2002, p.143) esclarece que “[...] o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda”.

vem-se agrupar os segmentos em subunidades, denominadas ‘sequências’. Cada sequência deve conter uma peça mais ou menos completa no desenvolvimento do relato ou do discurso”. Portanto, a aproximação ao texto bíblico requer o conhecimento de que se trata de um texto editado e que requer um trabalho de criação do leitor para a sua compreensão como arte (literatura).

A própria escolha de um título para uma perícópe é uma questão fundamental. O título de um texto (e, sobretudo de uma narrativa) tem o poder de seduzir e influenciar o olhar do leitor. David Lodge (2010, p.201), na obra *A arte da ficção*, esclarece que, para o romancista, “[...] a escolha do título pode ser uma parte importante do processo criativo, que o ajuda a estabelecer o foco narrativo da obra”. Os títulos dos livros refletem o estilo de uma época (pelo menos o gosto dos autores e dos editores). Lodge faz um pequeno percurso pelos romances ingleses e conclui que os títulos dos primeiros eram os nomes dos personagens mais importantes (*Tom Jones*, *Clarissa*, *Moll Flanders*). Nesse primeiro momento, o foco eram a biografia e a autobiografia, que modelavam a ficção inglesa. No momento seguinte, os títulos indicavam temas (*Razão e sentimento*), mistérios (*A mulher de branco*) e cenários e atmosferas (*O morro dos ventos uivantes*). Os modernistas, por sua vez, optaram por títulos metafóricos ou simbólicos (*O coração das trevas*).

No caso dos textos bíblicos, o texto original não possui título. Os títulos teológicos são posteriores e são fruto de um trabalho de edição e de teologia. Na obra *Bere’shith: a cena da origem*, Haroldo de Campos (1993), ao traduzir a cena de origem bíblica que está nos 31 versículos do *Gênesis I* e dos quatro versículos do *Gênesis II* – que relatam os seis dias de criação e o sucessivo repouso do criador da obra –, introduz cada um dos capítulos com algarismo romano, sem criar um título para a perícópe.

I

1. No começar Deus criando
O fogoágua e a terra

2. E a terra era lodo torvo

e a treva sobre o rosto do abismo
 E o sopro-Deus
 revoa sobre o rosto da água

II

1. E foram conclusos o céufogoágua e a terra
 e seu todo-poderoso (CAMPOS, 1993, p.45).

Além de o conteúdo do texto bíblico ser uma forma de poesia no mundo, os textos da *Bíblia* são poemas, como é o caso do livro do *Gênesis* e do livro de *Jó*. O problema é que a riqueza da palavra poética muitas vezes é perdida no idioma de chegada das traduções. O tradutor²² e ensaísta Haroldo de Campos considera que os jogos de palavras e de sonoridades do original desaparecem nas traduções “solenes” e no tratamento neutro muitas vezes conferido pela academia. Ou seja, os textos traduzidos muitas vezes perdem o pulsar do texto original. O *Gênesis* bíblico é para Haroldo de Campos a poesia de origem, é o homem se projetando na história, a saga da criação de um Deus-*Poietés* e matéria-prima de leitura e recriação:

Poesia da origem, cósmica e cosmogônica, além de genealogia telúrica. Assim, nestes versículos inaugurais do *Bere'shith*, condensa-se, no seu todo e em suas partes, a saga da criação, como um Deus-*Poietés*, metafórico e metonímico – il *Fatto*-

²²Na nota prévia da obra *Bere'shith: a cena da origem*, o poeta explica que não busca autenticidade ou verdade textual nas suas traduções bíblicas. Campos (1993, p.11) salienta que seu intuito é o de “[...] alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela natureza do original, uma reconfiguração [...] das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicos do texto de partida”. O objetivo, portanto, é alcançar texto poético em português. Haroldo de Campos (1993, p.17) estuda o idioma para tomar (no sentido de conquista, de domar um cavalo xucro) a concepção de poesia desse idioma, porque “[...] o poema é a cartilha do poeta [...]”. Dito de outra forma, o poeta busca restituir o calor da voz humana ao texto.

re dantesco, el *Hacedor* borgiano –, a fez e a nomeou, e como o texto, no seu trabalho arquiemorial, insinuação permanente de leitura e recitação, a celebra. (CAMPOS, 1993, p.36, grifo do autor).

Haroldo de Campos, na obra *Bere'shith: a cena da origem*, traduz e reescreve fragmentos da *Bíblia* a partir do original hebraico; o poeta faz uma “transcrição” do original, uma tradução criativa. São Jerônimo, o santo da Igreja Católica, já havia empreendido ofício semelhante, inventado uma linguagem, uma sintaxe, um estilo, uma elegância compatível com o original. No século IV d.C, São Jerônimo²³ traduziu do hebraico para o latim o *Antigo Testamento* (a denominada *Vulgata*), porque o texto bíblico cada vez era menos compreendido — dedicou-se a um empreendimento de acessibilidade — devido ao avanço do latim como língua predominante. Nesse sentido, Maciel (2004, p.62) explica que

Traduções deficientes e diferenciadas do livro sagrado, feitas a partir do grego com uma função meramente doutrinária, começaram a proliferar, levando o papa a solicitar que Jerônimo fizesse uma revisão rigorosa dos Evangelhos traduzidos, de forma a conferir-lhes confiabilidade e dotar-lhes de uma elegância compatível com a da versão original.

O trabalho tradutório fez São Jerônimo escrever um breviário da arte da tradução (a Carta LVII dirigida a Pamáquio apresenta a espécie de breviário). O santo traduziu o *Antigo Testamento* valorizando a estética da palavra e a verdade divina na língua de chegada (transpôs a

²³O santo é transfigurado nos filmes *São Jerônimo* (1999), de Júlio Bressane e no *O livro de cabeceira* (1995), de Peter Greenaway. Bressane também escreve dois ensaios sobre o santo intitulados “Fotograma: grão de luz no deserto” e “Vida luz deserto”, ambos incluídos no livro *Cinemancia*, de 2000.

voz de Deus ao idioma dos homens). Campos (1981) denomina essa tradução de “luciferina”. São Jerônimo, portanto, busca a verdade escondida nas palavras; Haroldo de Campos, por sua vez, está interessado no esplendor da forma.

Figura 1 – Albrecht Dürer, *São Jerônimo em sua cela* (1514)



Fonte: *A vida e arte de Albrecht Dürer*, de E. Panofsky (1943). (Google, 2015).

Além dos cortes nos textos bíblicos, a tradução e o trabalho de editar o texto, há a curadoria que define quem possui a verdade divina e o que deve ser ocultado. Trata-se do texto apócrifo, que é aquele que não foi aprovado como autêntico pelas igrejas cristãs. O início do Cristianismo conviveu com a profusão de textos que falavam das visões infernais e paradisíacas vindouras e anunciavam o fim do mundo. Gaspari e Ramos (2008) afirmam que foi no final do século IV que a Igreja estabeleceu um cânone, definindo, a partir de então, quais eram os textos inspirados por Deus. Os que não atendiam aos critérios de seleção pas-

saram a ser conhecidos como apócrifos. Neles, há a tentativa de suprir informações ausentes nos evangelhos canônicos (como detalhes da infância de Jesus, informações sobre Maria e demais personagens, diálogos de Jesus com os apóstolos, etc.). Augustus Nicodemus Lopes (2012) explica que os evangelhos apócrifos eram lidos no século II quando não havia ainda o cânon, e a sua leitura também era praticada durante a Idade Média. Lopes (2012, p.17) explica que “Sua popularidade e influência podem ser vistas nos relevos dos sarcófagos da Europa ocidental durante a Idade Média, nos vitrais de igrejas e catedrais daquele período, na arte que aparece nos manuscritos e nos temas das dramatizações dos mistérios realizadas nas igrejas da época”. Posteriormente, durante o iluminismo e o racionalismo, a autoria apostólica e a inspiração divina dos evangelhos canônicos foram negadas, compreendidos como resultado da produção da igreja, e não como documentos que atestavam o Jesus histórico. Nesse momento, segundo Lopes (2012), os evangelhos apócrifos são considerados literatura com a mesma validade da canônica. A curadoria da igreja criou o cânon e deixou outros ocultos, os apócrifos.

1.2.2 A *Bíblia* como obra literária

O professor de Literatura e Teologia Antonio Carlos de Melo Magalhães (2008), no texto *A bíblia como obra literária*, explica que Deus, na condição de personagem literário, pode ter diferentes espessuras, conforme o seu contato com os outros personagens. Magalhães (2008, p.2) salienta que “Ele pode crescer ou diminuir conforme as falas e as interlocuções, podendo até mesmo significar que a emancipação das personagens humanas esteja intimamente atrelada ao desaparecimento de Deus em algumas das narrativas bíblicas”. A *Bíblia* é um livro que pode ser lido como literatura, como atestam Northrop Frye²⁴, Robert Alter, Harold Bloom, Jan Assmann e Jack Miles. Ou seja, a *Bíblia* pode

²⁴Herman Northrop Frye (1912–1991) foi crítico literário canadense. A obra *O código dos códigos* analisou as cenas e imagens bíblicas como o alicerce da literatura ocidental.

ser lida como uma pluralidade de narrativas e como uma obra fundamental da literatura ocidental.

O pesquisador explica que os obstáculos à compreensão da *Bíblia* como literatura estão no campo da teologia, da crítica e da teoria literária, não nos escritores. Um importante motivo desse fato é a compreensão da *Bíblia* como livro da instituição religiosa, por muitos estudiosos, e não como bem cultural. Há os que têm o olhar doutrinário fechado para a polissemia do texto bíblico, e há aqueles que consideram que o temário da religião é indigno para a obra literária. Portanto, são obstáculos que estão no domínio da ideologia [que, na visão de Antoine Compagnon (2010), sempre trabalha com ideias preconcebidas], não do intertexto e do interdiscurso.

No que se refere às características da *Bíblia* como literatura, elas não podem ser dissociadas da concepção religiosa e teológica. Não é possível fixar de forma irrevogável o que é teológico e o que é literário nos textos bíblicos, devido à complexidade da influência recíproca entre os dois campos. A narrativa bíblica tem o viés literário caracterizado por narrativas sucintas, mas com tramas e personagens complexos e intensos; a linguagem tensiona e faz oscilar os personagens (alterando-os ou ampliando-os durante a narrativa), e há uma interdependência e independência do humano em relação ao divino.

Magalhães (2008) afirma que as religiões monoteístas têm a base no livro e no cânone das sagradas escrituras. Essa característica difere das religiões pagãs, que têm o rito e a festividade como ponto culminante. Nesse sentido, Magalhães (2008, p.5) complementa o pensamento sobre o monoteísmo literário afirmando que “[...] uma história de Deus e de um povo é uma forma de poesia do mundo refinada que vai desde a criação até o fim do mundo. A verdade desta história reside exatamente em sua ficcionalidade”. Dessa maneira, o Deus da *Bíblia* se configura como uma referência, uma ficção, e não um dogma.

Na modernidade, há o ataque dos pensadores à religião. Nesse sentido, Magalhães (2012), no ensaio *Religião, crítica e criatividade*, salienta que a religião, em postura de autocrítica, conhece o risco que representa. Ou seja, na própria experiência religiosa é possível o estudo da

teologia de forma crítica (e criativa). No âmbito do projeto da modernidade, a religião é o ingrediente de maior embate e revés. Magalhães (2012, p.12) explica que “A modernidade avançou, mas a religião também. A modernidade agoniza, a religião recupera lugares perdidos”. Os sujeitos da vida cotidiana opuseram à técnica da modernidade o onírico e o cotidiano criativo. O mundo não foi desencantado. A sobrevivência da religião foi devido ao indivíduo ser seu espaço de refúgio e, também porque as instituições religiosas se desvencilharam do ataque dos pensadores da modernidade.

Nessa época, as ideologias totalitárias percebem a religião como o “Diabo” que necessitava ser dominado e refreado. Para Magalhães, a ideologia se ressentia porque aspira à sedimentação das culturas e ao desdobrar das civilizações que a religião alcança. Nesse sentido, é importante destacar que as religiões mudam e revolucionam, mas permanecem os pressupostos fundamentais, como a visão do mundo e do homem, da alma e da serenidade dos espíritos. A religião, portanto, tornou flexíveis o seu comportamento, seu projeto e seu relacionamento social. As ideologias, ao contrário, exigiram servidão.

Quando o autor discute o tema da verdade, sustenta que a questão de fundo não é saber se ela existe, mas a maneira como o valor é atribuído aos conteúdos considerados autênticos. A verdade do campo da linguagem, por exemplo, é adaptável e relacional. Nesse sentido, o próprio Deus, segundo Magalhães (2012, p.21) “[...] é sempre relacional²⁵ e se deixa conhecer nas relações que estabelece com o ser humano,

²⁵Croatto (2010, p. 44-5) defende que o ser humano do mesmo modo tem uma experiência relacional com o mundo, o outro indivíduo, o grupo humano. O desejo do humano inclui necessidades físicas, psíquicas e socioculturais e limitações de fragmentação (só temos parte de uma totalidade), de finitude (a própria vida tem limites) e de falta de sentido (qual o sentido do trabalho alienante?). A expressão da experiência humana, nesse sentido, se expressa “[...] por meio da palavra, da práxis sócio-histórica, da cultura, da arte e de quantos outros instrumentos de comunicação que ela possa encontrar”. A experiência religiosa, por sua vez, igualmente é relacional. As necessidades físicas são satisfeitas por milagres; as psíquicas com a paz, o gozo; as socioculturais por nova ordem social. As limitações são, também, resolvidas pelo sagrado. O fragmentário e o

o qual, por sua vez, é o responsável por escrever, narrar, anunciar, em formas finitas, quem e o que Deus é”. O centro do fato religioso é Deus, que não se comporta como simples conceito, mas é um símbolo que articula práticas e discursos. Por esse motivo, Magalhães (2012, p.34) reitera que “[...] a teologia precisa sempre cultivar uma hermenêutica da suspeita sobre si mesma, porque não lida com um conceito a ser instrumentalizado, mas com um símbolo que evoca, indica, seduz e interpela”. E como tudo está relacionado, o próprio Diabo não é imutável. Dito de outra forma, a verdade está no terreno da linguagem, na maneira como o ser humano interpreta o passado (nunca acabado) e na sua condição no mundo. Magalhães (2012, p.23) reforça que “A defesa das verdades é um exercício de linguagem e uma forma de a vida humana encontrar respostas finitas aos dilemas e às alegrias que perfazem a sua jornada”. A própria teologia é uma narrativa, uma fala, um texto. Para o pesquisador, as religiões inclusive criaram um arsenal linguístico que identifica o mal que lhe querem fazer: pagão, magia, descrença, herege, bruxo, superstição, etc.

O papel da teologia, segundo Magalhães (2012, p.27), é o de “[...] pensar a fé das pessoas e o poder que ela teve no fazer da história, não somente das próprias pessoas que nutriam as crenças, mas daquelas que se tornaram objeto, vítimas ou parceiras de seus anúncios”. Há duas ideologias, no entanto: a enclausurada (que fala da igreja para o mundo, que, por sua vez, é objeto de sua profecia) e a que pensa o dever sagrado a partir de “memórias perigosas” e faz uso do discurso de enfrentamento. No entanto, mesmo a teologia dos muros eclesiais tem documentos e narrativas que avançam os limites institucionais. Ambas têm o sinal da pluralidade, porque mesmo o discurso do cerceamento é linguagem. A *intra muros*, segundo Magalhães (2012, p.29), também “[...] se encontra no jogo permanente de associações, recursos, metáforas, indicações, conotações, denotações, que fogem ao controle absoluto de quaisquer pessoas ou instituições”. Muitos críticos da religião entendem que a ausência da religião tornaria o mundo melhor, porque ela é a origem de mui-

finito são substituídos pelo totalizador; a falta de sentido é substituída pela esperança.

tos totalitarismos (homogeneização de culturas e política, por exemplo). O monoteísmo (que tem o exemplo no Judaísmo, no Cristianismo e no Islamismo; todas elas religiões do livro), ao eleger uma divindade que converte as outras em sombra, é uma forma de autoritarismo que tem como consequência as limpezas éticas, o genocídio. Magalhães (2012, p.33) declara que a experiência de “[...] superação das singularidades em nome de uma igualdade perversa e intolerante teria como fonte maior a religião, pelo poder que ela teve na construção de nossos imaginários, de nossas formas de vida, de nossa ética e da forma como nos relacionamos com as alteridades”. Ou seja, além do mundo melhor sem a religião, o ser humano seria condescendente e bondoso em grau maior, porque a religião é geralmente a fonte das iniquidades.

O monoteísmo, na visão de Magalhães, tem um caráter de antirreligião. O seu surgimento é uma crítica ao politeísmo, um pacto com um Deus único. Trata-se da troca de uma religião centrada no culto, por uma religião que tem o livro sagrado como medula. Magalhães (2012, p.47) explica que “A *Bíblia* é um livro repleto de experiências intensas, repleta de contradição e sempre alimentada pela pluralidade do que se vivia. Deus não é uniforme, homogêneo, os seus seguidores não representam monotonias biográficas”. Nesse sentido, a teologia da instituição religiosa não confessa a discrepância e o conflito de concepções e visões acerca do sagrado. No entanto, a *Bíblia*, segundo Magalhães, é um texto que narra a multiplicidade de experiências, que descreve as singularidades da existência, que reconhece a essência humana. E há, também, a teologia que aceita a falta de congruência da narrativa e das experiências e não cria uma falsa harmonia para os livros da *Bíblia*.

A *Bíblia* não possui um autor que tenha planejado a obra acabada. Magalhães (2012, p.50) assevera que, “Mais surpreendente ainda é constatar que seu personagem central é Deus, que é ao mesmo tempo um tipo de autor da vida, da história, do texto, assumindo o papel de um criador onisciente, ao mesmo tempo em que é criado pelas muitas narrativas literárias”. Então, evidencia-se que Deus é um constructo da história, um ser narrado pelo ser humano e por isso existe em companhia, trata-se de um personagem relacional, um ser de oscilações de mo-

ral e de humor, de ausências como é o ser humano. Nesse sentido, o Diabo, como criatura de Deus (e do ser humano), provavelmente inscreve-se também como uma criação histórica e pendular.

Na própria *Bíblia*, o *Velho Testamento* apresenta um Deus cruel e voluntarioso que no *Novo Testamento* se estabelece como o Deus amoroso, compreensivo e com apenas ocasionais ataques de fúria. Este fato explica-se pelo motivo de Deus representar o bem e o mal no *Velho Testamento*. Ao passo que o papel de maligno, no *Novo Testamento*, é assumido pelo Diabo. Peter Stanford (2003, p.44) esclarece que a história do Diabo “[...] resgatada pelo Novo Testamento é a do anjo decaído, expulso do céu, e metamorfoseado em rival de Jeová”. Portanto, a história da salvação da humanidade (o cerne do *Novo Testamento*), para Stanford, é constituída a partir do caráter e das ações do Diabo. Sem o personagem do Diabo, Cristo, por exemplo, não possui quem combater; consequentemente, diminuem as justificativas para afirmar o reino de Deus.

Referente às narrativas bíblicas, três dimensões, na opinião de Magalhães (2012), precisam ser consideradas: a) elas são um acervo de imagens, referências, modelos que orientam as práticas e os imaginários da arte, da religião, da política, dos discursos, da ética; b) as narrativas não são lineares e definidas por uma teologia oficial, o texto bíblico reescreve memórias, imagens, ações e reinterpreta sonhos sem a preocupação da harmonia, porque a *Bíblia* é literatura e imita a vida; e c) textos curtos relatam situações-limite da existência humana.

Nesse sentido, na *Bíblia*, o humano é o protagonista porque mostra o que podemos ser, além do que somos. Nela, somos continuamente lembrados que não podemos desistir do conhecimento, de sermos amados e de ter poder. A literatura tem a tarefa de narrar o que é possível pela nossa consciência. Ela amplia os limites, desvela nossas possibilidades tanto para o bem como para o mal. Dito de outra forma, a existência, a criação, advém da escritura.

Quando a questão é o desejo de conhecimento que o ser humano tem, Magalhães retoma o texto do *Gênesis* (2,25), que diz “Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus e não se envergonhavam”. O

autor aponta para uma leitura no sentido de o ser humano se cobrir com as vestes da vida cultural. Magalhães (2012, p.63) explica que “Nenhum de nós vive em transparências absolutas, e a cultura como forma de astúcia humana, de operacionalização da inteligência humana, como intervenção em nossa ‘nudez’, indica a necessidade de nos ‘cobrirmos’”.

A *Bíblia* é uma coleção de livros escritos em diferentes tempos, em gêneros diversos (poesia, cartas, prosa, textos apocalípticos, etc.) e por muitos escritores. O crítico literário Robert Alter (1998), na obra *Em espelho crítico*, explica que o desinteresse literário da academia pelos textos bíblicos se deveu ao fato de ela ser a fonte primária e única do discurso da revelação divina, durante muitos séculos, tanto para os cristãos como para os judeus.

Isso advém do fato de a *Bíblia* quase sempre ter sido compreendida como livro inspirado por Deus e servir como manual de orientação dogmática da vida dos leitores. Júlio Paulo Tavares Zabatiero e João Leonel (2011), na obra *Bíblia, literatura e linguagem*, quando discutem os estudos literários aplicados à *Bíblia*, explicam que essa coleção de livros na história ocidental do Cristianismo teve abordagem unilateral, com o intuito de construir dogmas e fórmulas doutrinárias. Outro problema é o não-tratamento dos diferentes gêneros literários que exigem diferentes aproximações e ferramentas de interpretação. Zabatiero e Leonel (2011, p.20-1) afirmam que “[...] o tempo, os estilos e as formas foram colocados numa camisa de força e, sob a alegação de inspiração, a *Bíblia* passou a ser vista como um livro desconectado de seus variados contextos”. A análise não literária da *Bíblia*, portanto, esmaece o conhecimento do que é um texto e de quais são suas funções²⁶. Ao ignorar a

²⁶ A análise estilística, por exemplo, por meio das figuras de linguagem nas quais se percebem o fulgor do texto, a expressividade e o efeito, demonstra, segundo Silva (2007, p.33), que “[...] na *Bíblia* encontram-se todas as figuras da língua portuguesa, e mais outras próprias do antigo universo semita e do grego”. É evidente que na tradução o idioma de chegada perde figuras da língua e da cultura, mas os textos bíblicos apresentam antecipação no tempo da narrativa, um evento futuro é exposto como já acontecido (Ex 15, 13-17), a confrontação de ideias (Lc, 20-26), a personificação de ações ou sentimentos humanos atribuí-

variedade de gêneros literários, a aproximação aos textos também foi prejudicada, porque cada gênero exige uma estratégia diferente de acercar-se. A questão fundamental que se coloca, segundo Zabatiero e Leonel (2011, p.21), é

[...] o reconhecimento da literatura como *mimesis*, ou seja, imitação e representação da realidade, e como *poiesis*, isto é, como criação e transformação da realidade. Nenhum texto “é” o fato que narra ou a situação da qual testemunha. Ele é uma “representação” do evento através de um meio de comunicação que possui leis próprias. Em outras palavras, o processo de acesso a uma realidade do passado através da literatura é mediado por alguém que escreve sobre tal situação, expressando seu modo de vê-la ou determinado ângulo de entendimento.

A *poiesis* estabelece, portanto, uma relação entre o momento presente do ato da leitura e do fato histórico. O ato de leitura estabelece uma relação dialética com o texto, a leitura do texto cria uma nova realidade no leitor. Nesse sentido, Zabatiero e Leonel (2011, p.22) concluem que “[...] todo conteúdo dogmático que se proponha encontrar na *Bíblia* deve surgir como consequência da análise de suas formas e características literárias”.

A literatura possui relação com a realidade e tem um trabalho com a linguagem, a palavra. Zabatiero e Leonel (2011, p.111) avaliam que “[...] ela é uma reconstrução do mundo a partir da percepção do artista, de modo a transmitir aos leitores uma visão particular da realida-

dos a animais (Gn 3, 1.4-5), a disposição de palavras e ideias em ordem crescente ou decrescente (Gn 22,2), o uso de expressão suave em lugar de mais pesada (Jo 11,11), a expressão de exagero (2 Rs 21,16), o dizer oposto ao que se pretende dizer (Mt 22,16), o paralelismo (Lc 1, 46-47), a elipse (Ecl 7, 1), o pleonasmo (Is 51,22), a repetição de palavra ou frase no início de vários versos (2 Cor 11,26), a metáfora (Jo 14,6), a metonímia, a comparação, dentre outras”.

de”. Além disso, a literatura possui o elemento estético que constitui o interno da obra, a densidade que a coloca em pé, que a distingue da linguagem do cotidiano.

Aceitar que os textos bíblicos são literatura, segundo Zabatiero e Leonel (2011, p.112), “[...] implica o reconhecimento de que [eles] guardam certa proximidade/distância com a realidade, nunca sendo mera transcrição desta, pelo contrário, representando-a e buscando transformá-la por intermédio das histórias narradas”. A fim de compreender os elementos que constituem a narrativa bíblica a partir da teoria literária, apresentam-se algumas características da *Bíblia* como propostas por Zabatiero e Leonel.

O narrador, a voz que conta, utiliza como estratégia no texto bíblico um menor número de dados e de informações. O primeiro plano é o do texto detalhado, com pormenores. O primeiro plano bem trabalhado, de interpretação histórica, permite pouca participação do leitor. O segundo plano apresenta escassez de informações e permite que o leitor participe mais intensamente com o preenchimento do texto. Zabatiero e Leonel (2011, p.134) explicam que “A presença do segundo plano é sinal de uma obra literária densa, enquanto o primeiro plano demonstra sinais de superficialidade”. Cabe lembrar, aqui, a análise do crítico literário Erich Auerbach, principalmente dos dois primeiros capítulos da obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, publicada em 1946. Auerbach demonstra a presença do segundo plano nos textos bíblicos, espaços vazios abertos pelo narrador que convida os leitores a preenchê-los. Erich Auerbach traça uma antinomia²⁷ entre o estilo de Homero e a *Bíblia*. Enquanto o estilo homérico exterioriza todos os eventos sem ambiguidades ou descontinuidades, o estilo bíblico é enigmático.

Os textos bíblicos também se utilizam da estratégia de acelerar e frear a narrativa. O *Evangelho de Mateus*, por exemplo, se inicia com a

²⁷É um conflito contraditório de estilos (que também pode ser de ideias, atitudes ou princípios). As antinomias usualmente mais citadas são entre fé e razão ou entre política e moral. Uma antinomia de ética e teologia é o motivo de Deus permitir o mal para um reino de justiça e equidade.

apresentação da genealogia de Jesus Cristo, seu nascimento, a perseguição, o batismo de João Batista; elementos que dinamizam a narrativa. A partir do quinto capítulo, se inicia a reflexão do Sermão da Montanha, e a narrativa torna-se lenta. O narrador, portanto, trabalha a celeridade e a lentidão textual. A rapidez é um aspecto importante para construir o segundo plano, ela acelera a narrativa temporalmente, segundo Zabatieiro e Leonel (2011, p.116)

É o que acontece com as genealogias e os sumários bíblicos. As genealogias apresentam um grande percurso temporal em poucas linhas, ligando nomes a nomes, correndo do geral para o específico. Em lugar de contar a história desses personagens, o narrador apenas cita seus nomes a fim de chegar rapidamente aonde deseja. Os sumários, do mesmo modo, ao mencionarem o personagem, a região em que atua e o que faz, citando um dado temporal vago, não apenas ligam um bloco a outro, mas oferecem uma panorâmica ao leitor dos elementos centrais que envolvem aquilo sobre o que o narrador discorrerá de modo específico adiante.

Nesse sentido, é importante salientar que a rapidez nos textos bíblicos geralmente prepara o leitor para um momento de maior densidade (os oito capítulos iniciais do *Evangelho de Marcos* são dinâmicos, e a partir de [8,35] aumentam os diálogos e a complexidade do texto). A lentidão, por sua vez, gera tensão e clima. Zabatieiro e Leonel (2011, p.117) esclarecem que “A lentidão narrativa pode ser utilizada para retardar e, com isso, criar dramaticidade antes de uma cena climática”. O *Apocalipse* se inicia falando das revelações de Jesus sobre os fatos vindouros. Mas eles não são apresentados imediatamente. O primeiro capítulo apresenta a dedicatória às sete igrejas da Ásia, o capítulo segundo mostra as cartas às sete igrejas, e assim continua nos capítulos seguintes com a visão da assembleia dos anciãos, a abertura dos sete selos do livro

nas mãos do Cordeiro, surge a primeira trombeta. O intuito da lentidão é chamar o leitor ao diálogo e refletir sobre a sua situação individual.

A temporalidade é o eixo estruturante da narrativa. Referente ao tempo, a análise narrativa o divide em cronológico e psicológico. O cronológico decorre da forma linear e natural dos fatos. O psicológico, na leitura de Zabatiero e Leonel (2011, p.118), “[...] se configura como o tempo não medido, como o não-tempo. A fala do narrador se dá nesse tempo, mas ele se passa principalmente na interioridade dos personagens”. Este é o tempo do sonho de José, no aparecimento do anjo pedindo para não abandonar Maria²⁸. O narrador utiliza esse tempo para aprofundar a história e aumentar o conhecimento sobre o personagem.

O cenário é a moldura que situa a narrativa no tempo. O cenário geralmente aponta para um lugar real ou inexistente, podendo ser imaginado, em narrativas livres. Os relatos bíblicos se apoiam em referências históricas. O cenário também é utilizado para extrapolar a *mimesis* (a história) e cooperar na construção da *poiesis*, como relatado em *Mateus* (2,1-12), a visita dos reis magos ao recém-nascido Jesus, que, segundo Zabatiero e Leonel (2011, p.120):

[...] apresenta a tensão entre Jerusalém, como lugar onde estão Herodes, os religiosos e toda a população, os quais temem a chegada da criança, e Belém, onde se encontra o nenê com seus pais, e para onde os magos são guiados pela estrela. Com isso, estabelece-se uma tensão entre Jerusalém, o lugar da oposição, e Belém, o lugar da aceitação e acolhimento. Convém perceber que essa função extrapola em muito o mero referencial histórico que tais cidades evocam.

²⁸Em *Mateus* (1,20-21): “Enquanto ponderava nestas coisas, eis que lhe apareceu, em sonho, um anjo do Senhor, dizendo: José, filho de Davi, não temas receber Maria, tua mulher, porque o que nela foi gerado é do Espírito Santo. Ela dará à luz um filho e lhe porás o nome de Jesus, porque ele salvará o seu povo dos pecados deles”.

Os personagens que fazem a ação andar segundo a função que desempenham são os protagonistas (herói ou anti-herói²⁹) ou os vilões (Satanás, por exemplo). Zabatiero e Leonel (2011, p.121-22) salientam que “O importante é compreender que o narrador dispõe os dados que têm em mãos para configurar os personagens de modo a distinguir os figurantes, os protagonistas e os vilões e identificar o papel desempenhado por cada um deles”. O narrador nos puxa por um fio para aceitarmos ou rejeitarmos quem ele assim deseja. Portanto, os personagens bíblicos são construídos com contornos estéticos e literários para seduzir o leitor.

Zabatiero e Leonel (2011, p.127) asseveram que “[...] os livros bíblicos abordam os temas mais profundos e cruciais da existência humana em uma relação que se expressa no mais das vezes tensa por envolver as incertezas humanas, de um lado, e o poder e ação de Deus, que nem sempre são percebidos ou compreendidos, de outro”. Isso significa que o texto bíblico possui uma proposta programática que não trata apenas do que é religioso, mas o faz por meio do literário.

A partir da análise do conceito de enunciação de Émile Benveniste (mediação enunciativa e concepção intersubjetiva do sujeito) e de Mikhail Bakhtin (concepção dialógica), Zabatiero e Leonel propõem as seguintes implicações para a exegese bíblica: 1) o texto faz referência mediada, e não direta, a um objeto ou fato. Nesse sentido, o texto não descreve fatos e objetos, mas a interpretação de um contexto sociocultural; 2) a enunciação conforme modelo filológico não pode ser o modelo para a definição dos sentidos e significações, além das palavras é neces-

²⁹Há dois tipos de anti-herói. O primeiro é aquele que se opõe ao herói clássico e se caracteriza pela paródia, pela fragilidade, pelo conformismo. O personagem é moldado pelo meio, pelas circunstâncias do entorno, pela incapacidade de superar o conflito. É um personagem sem virtudes, sem qualidades, sem objetivos elevados. Um exemplo é o personagem Fabiano da obra *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. O segundo anti-herói é aquele que rompe com os padrões morais ou ético-sociais de uma época considerados injustos ou hipócritas. O exemplo é a Chapeuzinho Vermelho da obra de Majorie Leray.

sário ser considerada a totalidade do texto; 3) a exegese³⁰ é dialógica (situa o texto dentro de uma teia discursiva de um tempo e de uma sociedade, e a autoria é um processo coletivo mesmo com um indivíduo que tenha fixado o texto em forma escrita); 4) a exegese é um ato político porque revela conflitos político-ideológicos de uma sociedade. Sobre esse último ponto, Zabatiero e Leonel (2011, p.159, grifo dos autores) esclarecem que “Uma perspectiva ético-política é indispensável na interpretação bíblica, de tal forma que a própria ideia de um sentido *original*, ou um *único* sentido correto do texto se dilui”. Isso porque até mesmo o ato de leitura é uma intervenção na construção do sentido. Na definição semiótica de leitura de Dennis Bertrand (2003, p.413), podemos ler que

O leitor, ao ler, atualiza o texto e seu sentido, de acordo ou não com suas expectativas e previsões advindas de sua competência linguística e cultural. Mas o texto também procura e cria seu leitor, ele o inventa o mais próximo possível da linguagem, na sua substância e nas suas formas, suscitando a dúvida, a inquietude e a surpresa.

O Diabo também é a narrativa de um biografado que tem o seu sentido atualizado pela Igreja no transcorrer da história. No *Novo Testamento*, por exemplo, Stanford (2003, p.54) explica que o Diabo geralmente

[...] aparece como uma espécie de código: uma caricatura do desprazer, sempre evocada para que se chegue a um ponto qualquer. Quando sua personalidade é investigada, percebe-se que ela não possui um único e simples foco, assim como são vagas as questões relacionadas com suas origens e formação.

³⁰ A exegese bíblica define os sentidos dos textos complexos, estabelece a melhor maneira de ler um texto sagrado. Muitas das interpretações religiosas dos textos sagrados são feitas a partir das línguas originais (hebraico, aramaico e grego) e em comparação com antigos textos literários. A exegese, também, se utiliza do conhecimento de disciplinas como a Filologia, a Linguística e a Filosofia.

Giovanni Papini (s/d, p.15) corrobora essa ideia quando afirma que:

O Diabo é ainda pouco conhecido. Este ser infame e todavia famoso, invisível e todavia onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora objeto de vilipêndio, que teve os seus cantores e os seus sacerdotes, os seus cortesãos e os seus mártires, é ainda mais popular do que compreendido, mais afigurado do que desentranhado. É preciso enxergá-lo com olhos novos acercá-lo com novo espírito.

Nas *Sagradas Escrituras*, no *Antigo Testamento*, o retrato de Satanás tem as tintas da sagacidade negativa, da astúcia para o engano e a fraude (*Gênesis* 3,1): “Mas a serpente, mais sagaz que todos os animais selváticos que o SENHOR Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?”. Após o primeiro cartão de visitas, surge a faceta mentirosa (*Gênesis*, 3,4): “Então, a serpente disse à mulher: É certo que não morrereis”. O Diabo é orgulhoso, como é demonstrado em *Isaiás* (14,13-14): “Tu dizias no teu coração: Eu subirei ao céu; acima das estrelas de Deus exaltarei o meu trono e no monte da congregação me assentarei, nas extremidades do Norte; subirei acima das mais altas nuvens e serei semelhante ao Altíssimo”. O Diabo é essencialmente mau, conforme afirma *Ezequiel* (28,15): “Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado até que se achou iniquidade em ti”. Mas a maldade é ulterior à sua criação como ser celestial.

No *Antigo Testamento*, o Diabo é a entidade mentirosa, o ser orgulhoso e mau. No *Novo Testamento*, passará a ser violento e ambicioso. Em *João* (8,44), aparece o caráter violento e mentiroso de Satanás: “Vós sois o Diabo, que é vosso pai, e quereis satisfazer-lhe os desejos. Ele foi homicida desde o princípio e jamais se firmou na verdade, porque nele não há verdade. Quando ele profere mentira, fala do que lhe é

próprio, porque é mentiroso e pai da mentira”. Satanás é ambicioso a ponto de querer ser Deus, no episódio da tentação de Jesus, como é relatado em *Lucas* (4,6-7): “Disse-lhe o Diabo: Dar-te-ei toda esta autoridade e a glória destes reinos, porque ela me foi entregue, e a dou a quem eu quiser. Portanto, se prostrado me adorares, toda será tua”. Em *Tiago* (4,7) evidencia-se que o Diabo carece de onisciência, onipresença e onipotência: “Sujeitai-vos, portanto, a Deus; mas resisti ao Diabo, e ele fugirá de vós”.

Satã foi uma importante ideia para a Igreja primitiva. Para dar molde uniforme para a Igreja dividida, com a presença de hierarquia e de um sistema de ideias conciso, o Diabo foi muito útil. Portanto, além de servir para demonizar os oponentes e detratores, o Diabo também foi alicerce para estruturar um corpo uniforme para a Igreja.

1.2.3 O mal na *Bíblia*

A Teologia, a Filosofia e a Literatura (esta mais recentemente) tratam da questão do mal, mas a própria *Bíblia*, no livro profético de Habacuque, trata de forma mais direta a questão. No entanto, cabe a ressalva de a *Bíblia* não explicar como o mal atua na vida cotidiana, não apresentar uma concepção invariável. O livro do profeta Habacuque, no *Antigo Testamento*, é analisado pelo teólogo, linguística e hebraísta Luiz Sayão sob o viés não teísta, na obra *O problema do mal no Antigo Testamento*. Ao se aproximar o exílio babilônico, segundo Sayão (2012, p.19) “[...] Habacuque indaga do Senhor sobre a dificuldade de entender os desígnios de um Deus criado como soberano no mundo tal qual ele é, cheio de violência, e de opressão”.

O mal se desvela por meio da dor, da morte, da injustiça e da angústia. Luiz Sayão explica que há dois tipos básicos: o *mal moral* (injustiça) e o *mal físico* (sofrimento). Uma primeira questão a ser iluminada é a de que o conceito do mal não é consensual entre os teóricos. Sayão demonstra que há três grandes desafios para sua definição. O primeiro é o papel da subjetividade. Segundo Sayão (2012, p.24), nesse sentido, “A diversidade de apreciação estética/ética da realidade permite

a pergunta: existe uma experiência má absoluta? O que é mau para uma pessoa ou uma cultura, é necessariamente mau para todos?”. A segunda dificuldade diz respeito ao referencial. É necessário responder o que não é mal e, também, qual é o ponto de partida sobre o assunto. O terceiro obstáculo é o fator tempo. Acontecimentos ruins ou tristes em determinado tempo podem ser posteriormente avaliados como positivos para a experiência humana.

Sayão cita John Hick (1967), que divide o termo em categorias menores para a sua melhor compreensão:

a) O mal originado por seres pessoais. Esse é o mal moral, o pecado; b) A sensação física da dor e a angústia do sofrimento psicológico; c) O mal natural. É o caso do terremoto, da epidemia etc.; d) O mal metafísico ou inerente à criatura. Refere-se à finitude e contingência dos seres criados que lhe dão um *status* perene de imperfeição. (SAYÃO, 2012, p.25, grifo do autor)

Sayão esclarece que o mal não é necessariamente um problema, não o é no sentido filosófico. O biblista australiano Francis I. Andersen (1984) citado por Sayão (2012, p.26) afirma que “a rigor, a desgraça humana, ou o mal em todas as suas formas, é um problema somente para a pessoa que crê num Deus único, onipotente e todo amoroso”. Portanto, o mal é um problema para os teístas. O pensamento judaico-cristão entende que Deus continua bom apesar do mal e a doutrina que trata da justiça de Deus é a teodiceia³¹. Sayão (2012, p.27) esclarece que “[...] quando se procura justificar a deus, tentando salvaguardá-lo com respeito a uma responsabilidade direta com respeito ao mal, constrói-se

³¹Teodiceia é uma resposta ao questionamento do motivo de Deus permitir o mal. O termo é uma derivação da obra *Ensaio de Teodiceia: sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal* (1710), do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). O filósofo tinha a ideia de que a presença do mal não diminui Deus e o mundo criado por ele é o melhor dos mundos.

uma teodiceia”. A seguir, sob esse viés, são apresentadas as principais teodiceias.

O livre-arbítrio é uma posição das religiões monoteístas para as quais Deus permite o mal para produzir um bem maior. O mal é uma possibilidade porque Deus criou seres com livre-arbítrio. Segundo Sayão (2012, p.27-8) “[...] para que fossem de fato livres, e não máquinas, esses seres sempre teriam a possibilidade de optar contra a vontade de Deus, dando assim origem ao mal”. Importante frisar que o entendimento é o de que Deus permite o mal, mas não é o autor imediato do mal. Este acontece porque as criaturas fazem uso inadequado do arbítrio que têm. No caso de calamidades climáticas ou fenômenos da natureza, a culpa recai em um espírito demoníaco de antepassados, podendo chegar a regressar até o pecado adâmico.

A teodiceia pedagógica, por sua vez, compreende que o mal é uma experiência que beneficia a experiência humana. Ao experimentar o sofrimento, o ser humano sai da infância. Sayão (2012, p.29) explica que por essa teodiceia se entende que “[...] um pouco de sofrimento aumenta a nossa própria satisfação com a vida e que um sofrimento maior e mais intenso desenvolve em nós uma maior profundidade de caráter e de compaixão”. A crítica a esse entendimento pondera que muitas vezes o sofrimento produz ódio e amargura, que coisas boas da experiência não precisam de sofrimento e que o custo pago muitas vezes é alto demais (como a eliminação de milhares de vidas em uma guerra).

A teodiceia escatológica entende que a morte transcende a vida e que haverá recompensa para a justiça (e a injustiça). O futuro é uma reparação das desgraças atuais, ou seja, haverá uma compensação final do mal. Já a teodiceia protelada compreende o mal, pois acredita que a distância entre o homem e Deus impede averiguar porque Deus permite o mal. Essa teodiceia tem uma postura positiva em relação a Deus e trabalha a compreensão ao invés da compensação do mal (como a teodiceia escatológica propõe).

A teodiceia da comunhão acredita que se conhece Deus por meio do sofrimento. Sayão (2012, p.31), nesse sentido, esclarece que “O Deus verdadeiro é aquele que se compadece. É o Deus que sofre com su-

as criaturas e que, de certa forma, é vítima do mal, com elas. Esta teodiceia não explica por que existe o sofrimento imerecido”. O mal, nessa perspectiva, é o motivo para a experiência religiosa.

Além das posições teístas ou teodiceianas, há compreensões filosóficas que tratam do problema do mal. A primeira é a negação do mal. O mal é considerado uma ilusão, e a tensão entre o homem e Deus é eliminada pela negação da existência do mal. Baruch Spinoza (1632–1677) pode ser inscrito nesta categoria. A segunda posição é a da negação de Deus. Trata-se de um viés ateu que advém do racionalismo. Sayão (2012, p.32) sintetiza os argumentos ateístas da seguinte forma:

a) Deus e o mal são mutuamente excludentes: se o mal existe, logo Deus não pode existir; b) Se Deus existisse, ele não seria Deus propriamente dito, pois carece de bondade por permitir o mal; c) Se Deus existisse, ele não seria Deus propriamente dito, pois carece de poder visto, que permite o mal.

Nesta perspectiva, Deus é colocado em xeque: ele não quer eliminar o mal ou ele não pode eliminá-lo? A lógica, no entanto, entende que Deus e o mal não precisam ser elementos excludentes. O filósofo Arthur Schopenhauer (1788–1860) acreditava que o homem tem uma vontade irracional que é má. Sayão (2012, p.33) explica que “O pessimismo do filósofo que defendia a abolição da vontade foi atenuado pela ideia de que a arte, como pura contemplação atenuadora das paixões, funcionaria como uma ‘solução temporária’ do problema do mal”. A terceira posição filosófica é a do dualismo, que entende o bem e o mal como duas realidades que coexistem. A compreensão do mal como ligado à matéria, um dualismo moderado, era defendido no pensamento grego por Platão (427–347 a.C.). Sayão (2012, p.34) salienta que “O argumento dualista baseia-se na ideia de que não pode haver intersecção entre o bem e o mal. Se os dois existem, segue-se que possuem origens distintas. O mal é um princípio autônomo que nada tem a ver com o bem”. Dessa forma, Deus não é o autor do mal.

O mal, no livro do *Gênesis*, por exemplo, é o resultado do livre-arbítrio, e, portanto, trata-se de uma opção humana. O *Deuteronômio* e os primeiros profetas explicam o sofrimento humano pelo viés da retribuição: a prosperidade é a recompensa pela lealdade com Deus. No livro de *Jó*, no entanto, a teodiceia retributiva é questionada, porque o justo sofre sendo inocente. No pós-exílio, o sofrimento passa a ter um olhar mais positivo, uma junção das teodiceias da comunhão, a pedagógica e a do livre-arbítrio. O homem expia os pecados do povo judeu como em *Isaiás* (53,3-10)³². O mesmo acontece com Jesus Cristo, ele sofre pelos pecados do homem³³. Já no livro de *Davi* há o exemplo da teodiceia es-

³²Is 53.3-10 relata que “Era desprezado e o mais rejeitado entre os homens; homem de dores que sabe o que é padecer; e, como um de quem os homens escondem o rosto, era desprezado, e dele não fizemos caso. Certamente, ele tomou sobre si as nossas enfermidades e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus e oprimido. Mas ele foi traspassado pelas nossas transgressões e moído pelas nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados. Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas; cada um se desviava pelo caminho, mas o SENHOR fez cair sobre ele a iniquidade de nós todos. Ele foi oprimido e humilhado, mas não abriu a boca; como cordeiro foi levado ao matadouro; e, como ovelha muda perante os seus tosquiadores, ele não abriu a boca. Por juízo opressor foi arrebatado, e de sua linguagem, quem dele cogitou? Porquanto foi cortado da terra dos viventes; por causa da transgressão do meu povo, foi ele ferido. Designaram-lhe a sepultura com os perversos, mas com o rico esteve na sua morte, posto que nunca fez injustiça, nem dolo algum se achou sua boca. Todavia, ao SENHOR agradou moê-lo, fazendo-o enfermar; quando der ele a sua alma como oferta pelo pecado, verá a sua posteridade e prolongará os seus dias; e a vontade do SENHOR prosperará nas suas mãos”.

³³Em Ap 8.32-35, vemos: “Ora, a passagem da Escritura que estava lendo era esta: Foi levado como ovelha ao matadouro; e, como um cordeiro mudo perante o seu tosquiador, assim ele não abriu a boca. Na sua humilhação, lhe negaram justiça; quem lhe poderá descrever a geração? Porque da terra a sua vida é tirada. Então, o eunuco disse a Filipe: Peço-te que me expliques a quem se refere o profeta. Fala de si mesmo ou de algum outro? Então, Filipe explicou; e começando por esta passagem da Escritura, anunciou-lhe a Jesus”. No *Novo Testamento*, Jesus Cristo sofre pelos pecados da humanidade em uma teodiceia da

catológica: Deus intervém na história para punir o ímpio e recompensar o justo.

Agostinho de Hipona (354–430) possui duas concepções do mal: a privativa e a estética. Referente à primeira ideia, Sayão (2012, p.44) esclarece que “Agostinho afirmava que o mal devia ser entendido como privação, corrupção ou perversão do bem. Isso significa que o mal não possui existência autônoma, mas é sempre um parasita do bem, que possui existência ontológica”. Portanto, o teólogo exime Deus da culpa pelo mal e defende que este entrou no universo por uma inaptidão do homem de escolher um bem maior. A concepção estética, por sua vez, segundo Sayão (2012, p.48), entende que “[...] aquilo que parece ser mau, quando visto isoladamente ou em um contexto muito limitado, é, na verdade, um elemento necessário em um universo que, quando visto na totalidade, é totalmente bom”. O filósofo Leibniz (1646–1716), por sua vez, dizia que o mal e o pecado não existiam ontologicamente. Por serem imperfeitos os seres criados, são necessários o pecado e o mal.

O problema do mal, na *Bíblia*, é tratado pelo livro do profeta e escriba Habacuque, que foi redigido provavelmente entre 605 e 597 a. C. e traz duas perguntas básicas sobre a questão do problema do mal: a) por que Deus permite a injustiça? (1,1-4) e b) como pode um Deus santo e justo usar ímpios a seu serviço? (1,12-17).

O primeiro versículo informa que se trata de “sentença revelada ao profeta Habacuque”. Ou seja, é uma mensagem de Javé ao profeta. Os três primeiros versículos funcionam como um lamento dirigido a Deus:

Até quando, SENHOR, clamarei eu, e tu não me
escutarás? Gritar-te-ei: Violência! E não salvarás?
Por que me mostras a iniquidade e me fazes ver a
opressão? Pois a destruição e a violência estão di-
ante de mim; há contendas, e o litígio se suscita.
Por esta causa, a lei se afrouxa, e a justiça nunca se

comunhão; o pensamento dualista é reforçado com a maior presença de Sata-nás; há uma esperança na volta de Cristo; o sofrimento permite imitar Cristo.

manifesta, porque o perverso cerca o justo, a justiça é torcida³⁴.

Deus se queixa de seu povo inúmeras vezes (*Êxodo*, 16,28³⁵; *Números* (14,11³⁶), mas aqui é diferente, é o profeta que denuncia a violência, e Deus é inativo, não se manifesta. Sayão (2012, p.110) salienta que “[...] enquanto os outros profetas literários apresentam Javé ao povo, ele apresenta o povo a Javé, exercendo um papel de intercessor”. É Habacuque quem questiona e responsabiliza Deus pela violência.

O silêncio é a resposta de Deus. Sayão (2012, p.110-1) esclarece que “Podemos entender aqui que a própria permissão divina do mal, que faz sofrer o profeta, comunica algo da parte de Deus. Através do sofrimento individual proveniente da realidade do mal, há um discurso silencioso da parte de Deus, ao qual reage o profeta”. Dessa forma, o sofrimento seria uma porta de entrada no sagrado. Ao mesmo tempo, o profeta não rompe com Deus por causa da experiência do mal. Para Sayão, o profeta não entende o mal como uma abstração filosófica. Diferente da mentalidade grega, o entendimento hebraico “[...] da realidade concreta do mal aqui se dá mediante uma reação de perplexidade, cheia de emotividade e aborrecimento, sem fazer uma separação entre a percepção racional e a emotiva, fator que também aponta para uma unidade psicológica do homem público” (SAYÃO, 2012, p.113). Como resposta, Deus não explica nada ao profeta, não se defende (diferente do

³⁴Luiz Sayão propõe a seguinte tradução para os versículos iniciais de Habacuque: “Até quando gritarei a ti (denunciarei a ti a violência) sem que tu intervenhas. Por que me fazes ver (presenciar) injustiça e sofrimento? Por que apenas olhas, enquanto diante de mim há somente opressão e violência, e enquanto há litígios e surgem conflitos? Por isso a lei torna-se inoperante e nunca há justiça (nos tribunais). O ímpio cerca o justo (ou o inocente), e por isso a justiça acaba pervertida” (SAYÃO, 2012, p.106-110).

³⁵Em *Êxodo* (16,28), lê-se “Então, disse o SENHOR a Moisés: Até quando recusareis guardar os meus mandamentos e as minhas leis?”.

³⁶Em *Números* (14,11), lê-se “Disse o SENHOR a Moisés: Até quando me provocará este povo e até quando não crerá em mim, a despeito de todos os sinais que fiz no meio dele?”.

que fez em *Jó*, 38,41³⁷) e usa o exército caldeu³⁸ (o povo injusto, cruel e destruidor) para castigar a sociedade de Judá. Ou seja, Deus complica ainda mais a situação do povo de Habacuque. Deus responde com mais violência ainda.

O profeta não se contenta com os acontecimentos em curso e reclama com Deus afirmando que as ocorrências fogem ao padrão de Javé (1,12-17³⁹). Habacuque parece lembrar Deus de quem ele é. O profeta está perplexo e consternado por Deus ter usado um povo ímpio para destruir os justos de Judá. Na perícopes⁴⁰ (2,5-20), o profeta retrata a

³⁷No versículo, lê-se: “Quem prepara aos corvos o seu alimento, quando os seus pintainhos gritam a Deus e andam vagueando, por não terem que comer?”.

³⁸Luiz Sayão traduz (do hebraico) os versículos de 8 a 11, que descreve o exército caldeu, da seguinte forma: “Seus cavalos são mais velozes do que leopardos, são mais ferozes do que lobos no crepúsculo. Seus cavaleiros vêm a galope; eles vêm de longe, como águia, lançam-se para devorar (a presa). Cada um deles prossegue com violência, suas hordas (de suas faces) avançam para frente, amontoam cativos como (se fossem) areia. Menosprezam os reis e zombam dos governantes; zombam de todas as cidades fortificadas, e erguendo montes de terra, as conquistam. Então passarão como um vento, e se irão; mas serão tidos culpados, esse cujo poder é o seu deus” (SAYÃO, 2012, p.116).

³⁹Em *Habacuque* (1,12-17), lê-se “Não és tu desde a eternidade, ó SENHOR, meu Deus, ó meu Santo? Não morreremos. Ó SENHOR, para executar o juízo, puseste aquele povo; tu, ó Rocha, o fundaste para servir de disciplina. Tu és tão puro de olhos, que não podes ver o mal e a opressão não podes contemplar; por que, pois, toleras os que procedem perfidamente e te calas quando o perverso devora aquele que é mais justo do que ele? Por que fazes os homens como os peixes do mar; como os répteis, que não têm quem os governe? A todos levanta o inimigo com o anzol, pesca-os de arrastão e os ajunta na sua rede varredoura; por isso, ele se alegra e se regozija. Por isso, oferece sacrifício à sua rede e queima incenso à sua varredoura; porque por elas enriqueceu a sua porção, e tem gordura a sua comida. Acaso, continuará, por isso, esvaziando a sua rede e mantendo sem piedade os povos?”.

⁴⁰É a ação de cortar um trecho, pequeno ou mais extenso, retirado de um texto que tem sentido completo. É um extrato de um texto que forma uma unidade ou pensamento coerente. Assim, temos a perícopes da transfiguração em *Lucas*

maldade e a injustiça praticadas pelos caldeus. O capítulo 3 de Habacuque é um poema litúrgico no qual o profeta se concentra em Deus e deixa de ver o mal. O profeta Habacuque, segundo Sayão (2012, p.144), “[...] compartilha do pressuposto de que o mal, particularmente o mal ético, é um intruso no universo e não pode ser aceito ou tolerado”, mas Deus não responde a todas as questões, e o problema do mal permanece com resposta incompleta e parcial. A conclusão do livro de Habacuque, segundo Sayão (2012, p.146), é a de que “[...] o problema do mal, ainda que continue como dilema possivelmente sem solução na história do pensamento religioso, pode funcionar como um poderoso motivador da consciência religiosa”. A crise e a dor, o sofrimento e a injustiça, no caso do profeta, parecem reforçar a sua fé.

1.2.4 A parte do Diabo

Luiz Sayão explica que o substantivo Satanás, no hebraico, tem o sentido de *adversário, contrário, opositor e inimigo*⁴¹. No livro de *Salmos* (109,6⁴²), o sentido é o de *acusador*, ao passo que com o acréscimo de artigo antes da palavra Satanás, se passa a ter a ideia de *rival, fiscal, satã*⁴³. Quais são as principais presenças desse mito persistente e variante que é Satanás na *Bíblia*? Cabe, portanto, mais uma vez, perguntar quando o ser lendário e mítico (nascido provavelmente entre o povo babilônico e o persa) se mostra nas páginas das Sagradas Escrituras.

No livro do *Gênesis*, Satanás⁴⁴ parece estar na pele da serpente. Em *Gênesis* (3), uma serpente fala com Eva (e ela não estranha esse fa-

(9,28-36) ou a perícope das Bodas de Canaã em *João* (2,1-11). A perícope é trabalho dos editores bíblicos.

⁴¹Como em *1 Reis* (5.18; 11.14,23,24,25); *Números* (22.22-23); *1 Samuel* (29.4); *2 Samuel* (19.23).

⁴²Em *Salmos* (109,6) lemos “Suscita contra ele o ímpio, e à sua direita esteja o acusador”.

⁴³Assim aparece em *Zacarias* (3.1,2); *Jó* (1.6; 2.1) e *1 Crônicas* (21.1).

⁴⁴Nos textos bíblicos, Satanás como um ser pessoal aparece poucas vezes (*Jó* 1,6-9, 12; 2.1-4, 6, 7); *Zacarias* (3,1-2) e *1 Crônicas* (21,1).

to). O narrador também não identifica a serpente com Satanás ou com algo maligno. No entanto, posteriormente associaram-se os dois elementos: Satã e a serpente. Em *Apocalipse* (12,9), inclusive se lê: “E foi expulso o grande dragão, a antiga serpente, que se chama Diabo e Satanás, o sedutor de todo mundo, sim, foi atirado para a terra, e, com ele, os seus anjos”. Assim, estudiosos entreveem no último livro bíblico a resposta da dúvida suscitada no primeiro: a serpente é a representação do Diabo?

No livro de *Jó*, principalmente nos dois capítulos iniciais, Satanás conversa com Deus e é autorizado a tentar Jó. Sayão (2012, p.72) salienta: “O que chama a atenção inicialmente é o fato de Satã apresentar-se diante de Deus entre os ‘filhos de Deus’, ou seja, os anjos. Aparentemente, ele é apenas mais um dos anjos divinos. Não é um ser essencialmente mau”. Satanás parece agir com Deus contra o homem, portanto, não pode ser tratado como o seu opositor. De forma artística, a questão da colaboração entre o bem e o mal foi explicitada pelo escritor português José Saramago por meio do texto literário *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance no qual Deus, Cristo e o Diabo estão na mesma cena (em uma barca) e mantêm diálogo antes da paixão. Nesse episódio, Jesus questiona Deus sobre a presença do Diabo: “Veio porque esta conversa é também com ele, Meu filho, não esqueças o que te vou dizer, tudo quanto interessa a Deus, interessa ao Diabo” (SARAMAGO, 2005, p.308).

Em *Zacarias*, Satã acusa o sacerdote Josué, mas Deus repreende o acusador. O livro do profeta Zacarias é escrito no pós-exílio, provavelmente em 520 a.C., e já se evidencia um pouco mais a questão de Satanás ser contra Deus, começam a ruptura e a oposição. Um texto posterior a Zacarias é *Crônicas*, e nele Satã aparece como um ser mau que instiga o ser humano contra Deus, ou seja, trata-se de um ser mau, do ponto de vista ético, inculcando nos humanos a desobediência ao projeto divino. Satã passa a ser o personagem mau, no entanto, continua subordinado a Deus.

Na *Bíblia*, o Diabo aparece, sobretudo, nos livros do *Gênesis*, *Levítico*, *Jó* e *Evangelhos*. Na criação do mundo, no *Gênesis*, a serpente é

a figuração do Diabo, que é a origem de todo o mal. No capítulo XVI do *Levítico*, aparece o bode expiatório, que, para os cristãos, representa o Diabo. Filipe Pfüzenreuter (2014, p.98), no artigo “O Diabo na literatura infanto-juvenil brasileira: o personagem literário de Lobato, Lins e Lago”, afirma que, na representação mais tradicional “[...] o Diabo é um ser com corpo semelhante ao de um homem, mas dotado de barbicha e patas de bode. Sendo assim, não há como negar a influência do bode expiatório na composição do inimigo cristão”. O Diabo com o aspecto de chifres, rabo e tridente, no entanto, não está nas passagens bíblicas. Essa figura advém da adaptação de mitos, de especulação, da representação em obras de arte (e do trabalho das igrejas).

No livro de *Jó*, Deus e Diabo massacram o homem. Nos *Evangelhos*, depois de João Batista batizar Jesus Cristo, ele se recolhe durante quarenta dias e noites no deserto, quando o Diabo o tenta. O alinhamento dos personagens do Diabo nos livros supracitados é justificado no *Apocalipse* (12,9). Assim, o texto bíblico atribui ao Diabo a origem de todo o mal.

No artigo “El demonio: la muerte de un símbolo”, publicado em 1978, o professor e teólogo argentino José Severino Croatto afirma que a demonologia se delineia de modo tardio na *Bíblia*. O *satã* acusador dos hebreus e o *diábolos* dos gregos surgem no pós-exílio⁴⁵. Croatto explica que, no livro de *Jó*, Satanás é um dos mensageiros da corte de Javé, um dos representantes de Deus, e, naquela época, ainda não há alusão a mensageiros maus. Portanto, nesse viés, *satã* não é o princípio do mal. Croatto (1978, p.148, tradução nossa) afirma que “O mesmo Satã de Jó 1-2 está trabalhando como enviado de Javé, inclusive ao ferir Jó

⁴⁵Em *Jó* (1,6-7), aparece o Diabo: “Num dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o SENHOR, veio também Satanás entre eles. Então, perguntou o SENHOR a Satanás: Donde vens? Satanás respondeu ao SENHOR e disse: De rodear a terra e passear por ela”. E, também, em *Zacarias* (3,1-2) “Deus me mostrou o sumo sacerdote Josué, o qual estava diante do Anjo do SENHOR, e Satanás estava à mão direita dele, para se lhe opor. Mas o SENHOR disse a Satanás: O SENHOR te repreende, ó Satanás, sim, o SENHOR, que escolheu a Jerusalém, te repreende; não é este um tição tirado do fogo?”.

com uma doença horrível”. Os povos mesopotâmicos e povos de regiões próximas, por exemplo, possuíam um demônio para cada mal ou doença. O homem precisava de um deus protetor para não ser atacado pelos demônios; como consequência, são inúmeros os rituais de proteção contra os demônios. Portanto, o mal e o bem, ambos, por essa interpretação, só podem ser atribuídos a Deus. Apesar do símbolo da serpente, mesmo o relato do pecado adâmico é anterior à especulação sobre o demônio. Croatto (1978, p.149, tradução nossa) afirma que “O mal aparece depois da criação do mundo e do homem (*Gênesis*, 3) e é introduzido pela liberdade humana”. Dessa forma, o Satanás das doutrinas tardias não é um ser original ou eterno, mas é o anjo caído inspirado na saga do *Gênesis*. A queda do anjo, portanto, cria o paradigma da personificação de Satanás. Croatto (1978, p.150, tradução nossa) afirma que “A experiência do mal [...] necessita de uma simbolização (o demônio-símbolo) que, por sua vez, reivindica ingressar em uma constelação mítica para homologar um sucesso *visível* com outro acontecimento fundante ou arquetípico”. O mal, para o teólogo argentino, é um símbolo inesgotável porque não é cosmogônico nem trágico, mas humano.

Mas quem criou o Diabo? O escritor inglês Peter Stanford, na obra *O Diabo: uma biografia*, estuda as crenças populares da existência de um poder maléfico no mundo e afirma que foi o Cristianismo que fez do Diabo um monstro. Stanford (2003, XXIV) explica que “[...] o Diabo possui milhões de disfarces, e todos os sinais legendários que lhe são imputados – os chifres, o casco rachado, a cauda, o bafo cheirando a enxofre, a pele negra e os olhos vermelhos – não passam de mera dissimulação”. O que provoca o engano em todos é a sua possibilidade de ser qualquer um ou de ser nada. Assim, para o autor, o Diabo funciona como uma solução fácil, uma espécie de coringa para representar os nossos males, alguém a quem atribuímos o papel que melhor convém em cada situação, um ser que carrega as nossas falhas.

Assim, o biografado de Stanford nasceu em muitos lugares, ele não é oriundo de único espaço geográfico e de determinado momento temporal. Também não nasceu adulto crescido, de modo súbito, advindo de um lugar indefinido para agredir Jó, tentar Jesus no deserto ou

encher de terror as contínuas gerações de cristãos. O Diabo já teve infância. Assim, a fórmula ou a figura representante do mal, para a humanidade, possui precedentes e paralelos até estar presente; vívida no nosso cotidiano.

Na história ou na literatura, o demônio é um personagem que ora se transveste em chefe do inferno, ora em torturador de condenados, ora é aquele que seduz para o pecado, ora sequestra as almas. Croatto (1978, p.151, tradução nossa) assevera que “[...] o demônio é ‘alguém’ que está fora de nós, em quem colocamos a culpa daquilo que está em nós, mas não reconhecemos. No fundo, negamos a profunda dimensão *antropológica* do pecado de Adão⁴⁶, que é um pecado do homem”.

Michel Maffesoli, sociólogo francês, na obra *A parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna* (2004), explica que a transformação da pós-modernidade precisa admitir o que pertence ao Diabo, dar uso adequado ao mal para não reprimir o corpo social. O estudioso defende que, na sociedade, há um magistério moral conduzido por aqueles que convertem os valores culturais em verdades absolutas. A obra de Maffesoli, inclusive, começa com uma frase ácida que afirma que a pior coisa é alguém querendo fazer o bem aos outros. Trata-se do sujeito que não tem dúvidas e por esse motivo não consegue apreender a complexidade da vida.

O messianismo judaico-cristão, segundo o teórico, tem como premissa o bem. Em nome dele, são praticadas todas as atrocidades, os etnocídios culturais, justificadas as guerras, o imperialismo econômico e político. Para o autor, é em seu nome que se define a maneira mais adequada de viver e pensar, de declarar tabus, de estabelecer estatutos sociais. No entanto, a consagração do bem como representação imperiosa, absoluta, está no fim de seu ciclo, como atestam a inatividade dos jo-

⁴⁶Em Rm 5,12, relata-se que, “[...] assim como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado, a morte, assim também a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram”.

vens, os fanatismos, as rebeliões, os terrorismos. Ou seja, a estratégia de amarrar o Diabo⁴⁷ o fortalece.

A pessoa plural da contemporaneidade revela a imperfeição, traz consigo o mal, não vive apenas de categorias maniqueístas. Ao conceber-se a pessoa como ser plural em um mundo policultural, o mal é apenas um dos elementos, como os outros, que nos constitui. O “mundo composto” congrega bem e mal, a “pessoa composta”, que é antagônica e contraditória, implica a imperfeição. O filósofo defende que haja também os advogados do Diabo. Maffesoli evidencia que o pensamento do mal durante muito tempo era ofício da arte, da poesia e dos autores ditos malditos. Esses autores, entre outros, são Schopenhauer, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Simmel, Weber. Na cena pós-moderna, o filósofo propõe que é necessária uma convivência orgânica entre o bem e o mal, imprescindível é a aceitação do mal para o êxito de uma vida de alegria, ou seja, cabe reconhecer o quinhão do Diabo.

O mal tem várias modulações, como a violência, o pecado, a disfunção, o sofrimento e a agressividade. No entanto, segundo Maffesoli (2004, p.33), também há um esforço continuado para esmaecer as nuances do mal, porque, “[...] de São Paulo a Santo Agostinho, dos filósofos do Iluminismo às diversas teorizações hegeliano-marxistas, o universalismo judaico-cristão próprio da tradição ocidental tem-se empenhado furiosamente em teorizar, em tentar pôr em prática o bem”. O antídoto contra essa “violência totalitária” é a sabedoria demoníaca (aquela vívida e relativa), a sabedoria popular. Maffesoli (2004, p.41) defende que, “Empiricamente, o Diabo, em suas diversas manifestações cotidianas, através de suas expressões no trágico corrente, tem uma e-

⁴⁷O próprio Jesus Cristo soltou o Diabo do possesso Geraseno (*Lucas 8,26-39*). Transcrevo um fragmento do episódio: “v.30 Perguntou-lhe Jesus: Qual é o teu nome? Responde ele: Legião, porque tinham entrado nele muitos demônios. v.31 Rogavam-lhe que não os mandasse sair para o abismo. v.32 Ora, andava ali, pastando no monte, uma grande manada de porcos, rogaram-lhe que lhes permitisse entrar naqueles porcos. E Jesus o permitiu. v.33 Tendo os demônios saído do homem, entraram nos porcos, e a manada precipitou-se despenhadeiro abaixo, para dentro do lago, e se afogou.”

xistência real. Os efeitos de sua ação são inegáveis”. Ao lado da vida cotidiana do Diabo, há a forma metafórica dos “[...] contos e lendas que nutrem ou assombram a infância, e continuam a perseguir o inconsciente coletivo, encenam fadas e bruxas, bons e maus, bonzinhos e malvados” (MAFFESOLI, 2004, p.41). O autor esclarece que há elementos que fazem parte de um conjunto (como na Teoria dos Conjuntos da matemática, proposto por Cantor), que não podem ser arrancados intelectualmente. O conjunto de elementos que reúne a morte, o animal, o Diabo, o mal, o pecado pertence à essência humana, e não se pode, de forma arbitrária, mudar o símbolo (matemático) para “não pertence”. Ou seja, o imperfeito pertence ao homem, ele é uma das expressões do mal. O homem é imperfeito. Não há ente que seja perfeito em si mesmo (Deus, inclusive). É o Diabo que complementa Deus.

Para o pensador, a repetição periódica da violência nutre-se do *vazio* de que é feito o corpo do instituído. A angústia é o insumo das peças que articulam a violência porque ela tem a percepção instintiva, uma visão interior, da violência. Maffesoli assevera que se trata do vazio diferente do nada, do vazio que instiga a criar, do vazio que é matéria-prima à existência que alcança o criador.

A angústia, por exemplo, é a energia que o artista utiliza para criar a sua obra, o que violenta serve para as realizações sublimes. Maffesoli (2004, p.75) cita a estética barroca como “[...] uma boa ilustração da complementariedade do bem e do mal, da doçura e da violência, da sombra e da luz”. Ou seja, o contraponto reforça o que se opõe; a dupla perspectiva constitui a essência humana, o mal é possibilidade de criação.

Maffesoli (2004, p.78) afirma que “[...] reconhecer que o mal não é evanescente produto das frágeis imaginações humanas, mas efetivamente uma forte e intangível realidade, é relativizar o poder dessas mesmas instituições”. O filósofo explica que o limite que o mal impõe é um limite que permite ser.

A incompletude induz à criação contínua. A falta favorece a procura interior, social, na deidade, na natureza, no outro daquilo que completa a imperfeição momentânea. Findo esse momento, outro im-

pulso procura outra perspectiva. Maffesoli (2004, p.100) reforça que a sombra faz parte do indivíduo e do conjunto social: “Sem ela, o poder político rapidamente tornar-se-ia totalitário; o saber, dogmático; a doutrina religiosa, inquisitorial; a arte, acadêmica; os costumes, intolerantes; as instituições, esclerosadas”. Dessa forma, o instituído é agitado, a saturação dos valores universais é fecundada pela alteridade. Maffesoli (2004, p.102), explica que “A sombra que cada um tem em si, os aspectos que podemos classificar de ‘inferiores’, a fraqueza necessária à força, a noite que compensa o dia, tudo isto se inscreve num ciclo civilizatório. Bem e mal funcionam em perfeita sinergia”. A sombra interior com a qual se convive relativiza o inimigo exterior. É dessa reversibilidade que se precisa ter consciência. Quando se manifesta por alguma questão política ou social, a sombra individual acompanha a luta contra a sombra exterior.

A ideia do bem no princípio das coisas, bem que fortifica a moral pública e privada, o bem como absoluto faz com que “A sombra, o sol negro, só [seja tolerado] na marginalidade artística, no segredo do paroxismo místico e esotérico ou na iluminação poética” (MAFFESOLI, 2004, p.33). O autor sustenta que o pensamento ocidental privilegiou a história, porque essa é possível de ser controlada; o seu aspecto obscuro é possível de ser encoberto. Assim, o pecado original do Cristianismo, a teoria da emancipação do Iluminismo do século XVIII e o objetivo do freudismo — perspectivas progressistas que instauram o moralismo das instituições — precisam ser excedidos. Nesse sentido, Maffesoli (2004, p.105) esclarece que “A História é uma completude a rematar ou a recuperar; numa palavra, é o jardim do Éden a cultivar. O destino é este ‘vácuo’ no qual somos atirados, o mundo como *mundus*: buraco de lixo no qual temos de nos virar”.

O monoteísmo da história é eficaz, porque seus mediadores agem na instrumentalização do mal para supostamente superá-lo. Esses mediadores, segundo Maffesoli (2004, p.105), têm a função de “[...] saber tudo sobre tudo, retalhar a realidade em pedaços, esclarecer o obscuro, explicar o inexplicável. Explicar, palavra-chave do monoteísmo, retirar as dobras ou pregas (*ex-plicare*) da opacidade humana. Desen-

cantar o mundo. Dizer o porquê das coisas. De uma forma sentenciosa, educar”. O politeísmo (a crença em várias divindades, o reconhecimento da existência de múltiplos deuses), por sua vez, preserva as dobras que são o refúgio da sombra. O politeísmo é uma forma de defesa ao pensamento totalizante porque relativiza as diversas facetas que compõem a integridade pessoal e social. O politeísmo, ainda segundo Maffesoli (2004, p.107), “[...] indo de encontro à mediação dialética baseada no absoluto do bem, (re)instaura a polissemia, a sinergia do bem e do mal, da luz e da sombra. Não mais o poder implacável do mediador, mas uma compaixão fraterna, a horizontalidade do desamparo”.

A ambivalência, a contradição faz parte da vida. Maffesoli pondera que Deus precisa de alguém que esteja ao seu lado: Satã. Na pluralidade da sociedade contemporânea, tanto o bem como o mal são indefinidos, eles se interpenetram. É a atitude de criar que faz a junção entre o bem e o mal.

2 LITERATURA PARA CRIANÇAS CONTEMPORÂNEAS

Monólogo do Bem

“As coisas não são tão simples”, pensava aquela tarde o Bem, “como acreditam algumas crianças e a maioria dos adultos.”

“Todos sabem que em certas ocasiões eu me oculto atrás do Mal, como quando você adoece e não pode pegar um avião e o avião cai e nem Deus se salva; e que às vezes, pelo contrário, o Mal se esconde atrás de mim, como naquele dia em que o hipócrita Abel se fez matar por seu irmão Caim para que este ficasse mal com todo mundo e nunca mais pudesse se recuperar.”

“As coisas não são tão simples.”

A ovelha negra e outras fábulas,
de Augusto Monterroso

Neste capítulo, discutiremos como se configura a literatura para as crianças contemporâneas (apontando os aspectos e as características mais salientes), como o ambiente escolar alimenta o demônio pedagógico e como o mal está presente nos textos para crianças.

2.1 O universo da literatura para crianças

O início das publicações para crianças, em solo brasileiro, foi a adaptação de Arnaldo de Oliveira Barreto (1869-1925) da obra *O patinho feio*⁴⁸, primeiro volume⁴⁹ da coleção Biblioteca Infantil em 1915,

⁴⁸ANDERSEN, Hans Christian. *O patinho feio*. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1915 (edição fac-símile comemorativa publicada em 1990).

⁴⁹A partir de 2012, quase um século depois, a Editora Melhoramentos lançou a Série Clássicos Recontados, com 16 obras (incluindo Perrault, Faus, Hans Christian Andersen e irmãos Grimm), adaptados dos originais para a linguagem

destinada a estudantes. Três aspectos são importantes sobre a obra. Sob o viés editorial, depois da primeira obra publicada sucederam-se uma centena de títulos que espalhou milhões de exemplares pelo País. A literatura para crianças, no princípio, se alicerçou em um projeto de educação que envolvia a escola e a religião. Os escritores da época escreviam as suas obras para a escola, que era o meio de distribuição do período. O segundo viés, do ponto de vista gráfico, diz respeito ao tamanho e ao peso dos livros, que eram menores do que as edições europeias. O terceiro viés é a qualidade artística das ilustrações coloridas do pintor e ilustrador tcheco Franz Richter (1972–1943), radicado em São Paulo a partir de 1913. Ou seja, desde o começo das publicações, a literatura para crianças nasce com projeto gráfico esmerado, trata-se do selo de batismo da literatura para crianças brasileiras. O conteúdo, no entanto, herdou o moralismo religioso português. Na obra supracitada, a pata (paradigma da boa educação) assume a voz divina, aconselha os filhos sobre os preceitos a seguir na vida e dá a lição de moral. O sagrado, portanto, foi a base de um modelo de comportamento que foi disseminado na escola no final do século XIX e início do século XX. A lição de moral fortemente presente na obra *O patinho feio*, poderia especular-se, talvez tenha sido dos maiores obstáculos para a sua adaptação contemporânea, o relançamento de parte da coleção em 2012.

Na modernidade brasileira, principalmente a partir de 1920, Monteiro Lobato (1882–1948) e outros artistas brasileiros começaram a subverter o sagrado na literatura para crianças. Essa é a época, também, da Nova Escola, que propunha o ensino científico e pragmático em oposição ao ensino religioso e tradicional. A professora e pesquisadora Eliane Santana Dias Debus (2004) afirma que Monteiro Lobato⁵⁰ chegou a

dos leitores contemporâneos por Tatiana Belinky e com ilustrações de Franz Richter recuperadas dos originais da Editora Melhoramentos. Mas na lista de obras recontadas não está inclusa a primeira obra publicada, *O patinho feio*.

⁵⁰Cabe lembrar que a primeira obra de Monteiro Lobato (*Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*) foi publicada com o sugestivo pseudônimo de *Um demonólogo amador*. Depois da primeira edição de 1918, a obra foi republicada em edição *fac-símile* em 1998. A Editora Globo, ainda, relançou a obra em 2008.

ser considerado ameaça ao ensino católico. A acusação era a de produzir discurso anticlerical e amoral, divulgar exemplos de maus costumes e disseminar ideias permissivas por meio de seus personagens.

Os ideais da época passam a conceber o sagrado de outra forma em decorrências das descobertas científicas, da proposta educacional da nova escola e das tendências modernas. A obra *Histórias de Tia Nastácia* (publicado em 1937), por exemplo, agrupa contos da cultura popular que têm como matéria de criação os *Contos populares do Brasil*, publicado por Sílvio Romero em 1885. Um conto emblemático da obra de Monteiro Lobato é “O bom Diabo” (publicado anteriormente por Romero com o título de “A proteção do Diabo”). Na versão de Lobato, a dualidade de bem e mal é ultrapassada, o que era profano passa a conviver com o sagrado. A personagem Emília explicita a ruptura com a concepção tradicional ao afirmar que “Está aí uma historinha que descansa a gente daquelas repetições das outras. E mais que tudo gostei da camaradagem entre o santo e o Diabo” (LOBATO, 2009, p.56). Mas não é apenas no texto que se rompe com as amarras do passado. A ilustração também é essencial para afastar-se das práticas pretéritas.

A primeira ilustração da obra supracitada, feita por André Le-Blanc, apresenta um Diabo bom, com face humana, observado de cima pelo santo que está em um pedestal carregando a *Bíblia*; o Diabo, sem olhar para o santo, em posição secundária, carrega o tridente (o instrumento de castigo, da entrega dos culpados ao flagelo) e veste uma capa.

Nas ilustrações de Manoel Victor Filho⁵¹ (das 15ª e 18ª edições) da mesma obra, o santo sai da vista, e são enquadrados a face e o rabo do Diabo; as orelhas, os chifres e as marcas na face são de feição monstruosa. Com a perda de espaço do santo nas sucessivas ilustrações, evidenciam-se os personagens das crianças Narizinho e Pedrinho e da Tia Nastácia, que representa a narradora de histórias da memória popular da época do Império. Ou seja, o Diabo perde espaço para os personagens das crianças.

⁵¹Manoel Victor de Azevedo Filho (1927-1995) foi pintor, ilustrador e cartunista. O ilustrador modernizou as personagens e deu nova interpretação a obra de Monteiro Lobato.

Na ilustração de Cláudio Martins, de 2009, o Diabo é um pequeno animal, dócil, sem aspecto humano, doméstico. O pequeno ser causa curiosidade e um desejo de tocá-lo, é um Diabo para o convívio e o brincar. O percurso como imagem que o Diabo faz na obra de Monteiro Lobato da terceira década do século XX ao início do século XXI é o da subversão do sagrado, do sagrado e do profano convivendo, do afastamento do santo até a domesticação⁵² completa do Diabo.

Após essa digressão sobre a forma como a ilustração de uma mesma obra, com o olhar de diversos ilustradores, em tempos diferentes, tem particularidades de cada época, adentramos na tentativa de iluminar a questão do que é literatura para crianças. No texto “Tendências atuais da literatura infantil brasileira”, a professora de literatura Maria Zaira Turchi (2008), ao analisar a história da literatura, afirma que os termos literatura infantil e juvenil são de difícil conceituação, porque há obras nas quais é possível definir, pelas características, o território do infantil e do juvenil, mas “[...] em outras há um espaço de intersecção que faz desaparecer as linhas fronteiriças e englobar a obra num ambíguo infanto-juvenil, denominação também legitimada pela crítica, pela história e pela teoria” (TURCHI, 2008, p.1). Se a conceituação é tarefa árdua (e até infrutífera) quais são as nuances estéticas e de materialidade que caracterizam a literatura para crianças?

Para a pesquisadora, a obra literária feita para crianças possui qualidade gráfica e editorial, mas muitas vezes descuida do texto. As obras produzidas a partir da década de 1970, por exemplo, se esmeram na ilustração e nos aspectos gráficos e no diálogo entre textos:

As narrativas se caracterizam pela presença do humor e da irreverência, da aventura, do suspense e da temática do cotidiano. Há um aprofundamento estético do texto literário, seja na construção da voz narrativa que procura estabelecer pon-

⁵²A obra de Eva Furnari também se inscreve nessa tendência. Os seres que inventa: bruxas, dragões, monstros, assombrações não assustam, eles divertem e fazem rir.

tes entre a perspectiva do adulto e a da criança; manifesta-se também nas obras um apelo à imaginação e um incentivo à construção de um leitor crítico. (TURCHI, 2008, p.2).

Outra questão importante é que na década de 1970 os escritores se qualificam, os livros são criados em cadeia de produção, e os lançamentos passam a ser regulares. Nasce, assim, o sistema editorial brasileiro de livros para crianças. As obras que antes eram destinadas para atender à demanda escolar dão ênfase à arte da ilustração e ao acabamento gráfico. O discurso didático-pedagógico cede lugar ao lúdico e ao trabalho maior com a linguagem. Nesse cenário, o padrão de comportamento e de virtude antes propagado perde espaço. Essa mudança altera a forma de o adulto perceber a criança, que volta a ter pureza e direito a atividades lúdicas, não imitando meramente os instrumentos dos adultos. Essa mudança de enfoque está em sintonia com o pensamento de Walter Benjamin (2009, p.96) quando propõe que cabe à criança “[...] o jogo e nada mais, que dá a luz a todo hábito. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica [...]”. Ou seja, assim como as crianças na condição de personagens ganham espaço na ilustração dessa época, elas também auferem lugar social e cultural.

Quando se trata especificamente da literatura infantil atual, Turchi (2008, p.4) salienta que há “[...] forte presença de imagens poéticas na narrativa, aliada aos processos de simbolização, constitui uma expressão artística recorrente na contemporaneidade, amplamente valorizada pela crítica”. Além da presença da poesia, evidencia-se o cruzamento de linguagens, de códigos e de gêneros textuais. Nesse sentido, ainda, Turchi (2008, p.5) esclarece que “[...] a aposta do mercado editorial num projeto gráfico e numa ilustração de qualidade transforma esse produto cultural que é a literatura infantil, dá a ela novas configurações e novas dimensões”. No entanto, a nova configuração, quando privilegia apenas o artístico, pode em muitos casos descuidar do texto verbal, tornar a narrativa sem préstimo. Neste sentido, a pesquisadora conclui que

A perda da cena performática, que traz a inscrição da voz no texto escrito, torna as narrativas enfadonhas, artificiais, distantes de sua marca primordial da oralidade. Na era do virtual e da imagem é no apelo visual que o mercado editorial aposta. Nem por isso, contudo, a literatura infantil pode esquecer a sua natureza literária (TURCHI, 2008, p.5).

Ou seja, o apelo visual sem o texto de qualidade funciona como um obstáculo para a fruição estética. A literatura infantil é usualmente compreendida como a obra estética destinada ao público infantil. O destinatário da obra, portanto, não tem a condição de aprovar ou negar a condição literária, mas autores como Ricardo Azevedo (2005) entendem que a literatura infantil contemporânea não é necessariamente só lida pelas crianças, há muitos adultos leitores de literatura infantil. Assim, é difícil afirmar que existe um tratamento de linguagem, de escolha de temas e de conteúdos, de acabamento gráfico e estético apenas para crianças. Exemplo importante nesse sentido é a proposta dos franceses Christian Dubuis Santini e Olivier Douzon, que fundaram a editora L'Ampoule⁵³, que publica exclusivamente livros com ilustração para público adulto. Les Oiseaux de passage e Drozophile são casas editoriais que seguem projeto editorial semelhante. Elas são editoras que possuem catálogos com livros ilustrados para crianças, mas também para adultos.

A literatura infantil, portanto, não é uniforme em sua produção e em seus destinatários. Há três tipos de literatura infantil: a) a produção que não nasceu como literatura para crianças⁵⁴, mas foi adaptada

⁵³A editora L'Ampoule foi fundada em 2002, e as informações sobre o catálogo de obras, de autores participantes e de sua política editorial podem ser acessadas no sítio eletrônico: <http://www.lampoule.com>.

⁵⁴Na origem, no passado, as histórias infantis eram destinadas para o público adulto. As histórias que se transformaram em narrativas para crianças, no percurso da história, são aquelas que nasceram no meio popular e que possuíam valores ou exemplos para o comportamento humano. Coelho (2000, p.41, grifo da autora) assevera que “[...] a mentalidade popular e a infantil identificam-se

para elas, como é o caso da obra de Charles Perrault; b) a literatura escrita para as crianças (que tenta amalgamar a condição da criança de um dado momento histórico), como *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi⁵⁵; c) os livros instrumentais que são mais obras para crianças do que literatura infantil, nos quais prevalece o intuito didático. Sobre esse último tipo, o escritor Ricardo Azevedo, no artigo “Livros para crianças e literatura infantil: convergência e dissonância”, afirma que obras para crianças e a literatura infantil muitas vezes tem pouca coisa em comum. Azevedo (1999, p.5, grifo do autor) explica que “[...] talvez seja possível afirmar que os livros *didáticos* e *paradidáticos* são escritos por alguém que, em graus diferentes, pretende ensinar o leitor. São, portanto, comprometidos com a ‘lição’”. E acrescenta que, “[...] em oposição, os livros de literatura infantil colocam questões humanas vistas no plano da expressão pessoal (e não da informação baseada no conhecimento consensual e objetivo) através da ficção e da linguagem poética”.

A literatura infantil, portanto, possui vasto leque de abordagens (e de definições), nem todas convergentes. Há expressivo número de conceitos associados a obras paradidáticas (apoiar conteúdos de uso escolar), outros a questões pedagógicas (comunicar valores e comportamentos) e uma parcela crescente que valoriza a arte da palavra e a imagem (a que dá valor a fruição estética e a aprendizagem lúdica).

As obras paradidáticas quase nunca são literatura, mesmo que tenham altas cifras de vendagem, não são aceitas por prêmios literários ou compras públicas por meio de editais de literatura e da constituição de acervos de bibliotecas. A sua criação parte usualmente do conteúdo a ser disseminado, adornando-o com personagens e enredo para atrair o

entre si por uma *consciência primária* na apreensão do *eu* interior ou da realidade exterior (seja o *outro*, seja o mundo). Isto é, o *sentimento do eu* predomina sobre a *percepção do outro* (seres ou coisas do mundo exterior)”. Ou seja, na criança e no povo as relações são estabelecidas por meio do emotivo, do sensível, da intuição, do pensamento mágico.

⁵⁵Carlo Collodi (1826-1890) foi escritor italiano que criou o famoso personagem do Pinóquio (o boneco que queria virar menino) da obra *As aventuras de Pinóquio* (1881).

leitor. A estrutura da literatura, neste caso, é apenas mecanismo transmissor de conteúdo. As obras pedagógicas, por sua vez, limitam o olhar das crianças com valores que delas se esperam (bondade, colaboração, obediência). Entretanto, mesmo a divisão entre obras paradidáticas ou pedagógicas é complexa porque depende do modo de feitura da criação artística do autor.

Quando se adentra nas encruzilhadas das definições, uma questão importante é lembrar a premência da palavra literatura ante o adjetivo infantil. É literatura, mas literatura endereçada a crianças com o intuito de prepará-la a lidar com os universos estéticos, existenciais, sociais e psicológicos.

O que afasta os leitores, no ponto de vista do escritor Ricardo Azevedo, é a confusão que os editores, os professores (aqueles que não têm o hábito da leitura) e os críticos fazem entre a arte (da ficção) e o didatismo utilitário, trabalhando usualmente a utilidade da literatura (na escola) ao invés da fruição estética. Sem esmiuçar as características do cosmos da arte e da literatura, o conteúdo literário se torna massa amorfa, e a leitura traduz-se em tarefa árdua, da qual as crianças se afastam porque apresenta apenas lições a aprender.

Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho (2005, p.46) salienta que as grandes obras consideradas como literatura infantil no percurso da história são inscritas como arte e pedagogia: “[...] como objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e, acima de tudo, modifica a consciência de mundo de seu leitor, a literatura infantil é arte. [...] como instrumento manipulado por uma intenção educativa, ela se inscreve na área da pedagogia”. Para a autora, cada época dita suas regras, e os escritores não têm a opção de se dissociarem da mentalidade de cada momento histórico. Assim, em momentos de transformações, prevalece o viés da intenção literária; em épocas de consolidação, a intenção pedagógica prepondera.

A literatura para crianças objetiva tornar sensível a razão, estender a aptidão e o desejo de ler o mundo. Na contemporaneidade o leitor, cada vez mais, completa a escritura com o ato de ler, em uma espécie de jogo no qual o leitor faz sua criação na partilha do texto.

2.2 O contemporâneo para as crianças

O que é o contemporâneo? Essa pergunta, Giorgio Agamben (2009) responde a partir da percepção do que significa ser contemporâneo e de quem e do que somos contemporâneos. Agamben (2009, p.58) afirma que ser contemporâneo é não coincidir exatamente com o tempo no qual se vive (mas também não é viver em outro tempo, em um passado histórico). Ser contemporâneo é não aderir perfeitamente à época vigente: “[...] é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual [...]”. É necessário um afastamento, portanto, um olhar enviesado sobre o momento em que se vive para ser contemporâneo. Ou seja, aqueles que se ajustam de modo total ao presente não são os contemporâneos.

O poeta geralmente é um ser contemporâneo porque entrevê a “realidade” na realidade. E a literatura, como o ponto de vista do poeta (o escritor), parece funcionar como espécie de espelho do contemporâneo. Andruetto (2012), nesse sentido, salienta que o leitor busca na ficção a compreensão profunda da condição humana. A ficção expande as fronteiras da experiência, permite que se viva uma segunda vida (que se vista uma segunda pele). Andruetto (2012, p.54) explica que “[...] as ficções que lemos são construção de mundos, instalação de ‘outro tempo’ e de ‘outro espaço’ ‘nesse tempo e nesse espaço’ em que vivemos”. Portanto, a ficção tem a faculdade de fazer-nos conhecer o mundo dos outros e nos deixa íntimos de nós mesmos. Essa habilidade de entrever o mundo é própria do ser contemporâneo, sob o viés de compreensão de Agamben.

Na contemporaneidade, para a ensaísta e crítica literária Nelly Novaes Coelho (2000), os conceitos e padrões de pensamento e dos modos de comportar-se delineiam uma oposição entre valores tradicionais e novos valores. Esse panorama, de dados extraliterários, é visível na literatura produzida para as crianças e é sintetizado pela autora com as características apresentadas a seguir.

Os *valores tradicionais* são o espírito individualista, a obediência absoluta à autoridade, o sistema social fundado na valorização do ter e do parecer acima do ser, a moral dogmática, a sociedade sexófoba, a reverência pelo passado, a concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana, o racionalismo, o racismo e a criança percebida como “adulto em miniatura”.

Os *novos valores*, por sua vez, são compostos pelo espírito solidário, pelo questionamento da autoridade, pelo sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser, pela moral da responsabilidade ética, pela sociedade sexófila, pela redescoberta e reinvenção do passado, pela concepção de vida fundada na visão cósmica, existencial, mutante da condição humana, pelo intuicionismo fenomenológico, o antirracismo e pela percepção da criança como ser-em-formação (“mutantes” do novo milênio).

Após o sumário do que compõem os valores tradicionais e os novos valores da literatura para crianças, passa-se a aprofundar cada característica. O espírito individualista tradicional é desvelado por personagens românticos ou heróis que são singulares exemplos a serem imitados, são convertidos em molde. Novaes (2000, p.20) explica que, “[...] desse modelo surgem, na literatura para crianças e jovens, os grandes heróis aventureiros, os tipos corajosos, invencíveis, verdadeiros super-homens que hoje se transformaram nos *super-men* que invadiram as histórias em quadrinhos e os filmes [...]”. O espírito solidário – da sociedade contemporânea – assume na literatura para crianças a figura do herói coletivo representado pelo grupo, pela patota, constituído de ditas crianças normais ou por personagens que questionam as verdades do mundo adulto.

A obediência absoluta a quem possuía saber ou poder é representada – na literatura para crianças – pela exemplaridade e pelas dicotomias de certo e errado, bom e mau na literatura tradicional. O questionamento da autoridade, por sua vez, traz à tona a diversidade, a convivência dos contrastes, o equilíbrio dialético da contemporaneidade.

O sistema social tradicional valoriza as classes que têm dinheiro, quem ascendeu pelo paternalismo; a superioridade do homem e a

idealização da mulher cortês são transpostas para a literatura para crianças. No sistema social atual, tem lugar a igualdade entre meninos e meninas, e é feita a denúncia social das injustiças.

A moral dogmática de caráter religioso, que definia uma conduta como certa ou errada, alicerçada em uma moral da história, em prêmios ou castigos para os personagens, é substituída pela moral da responsabilidade, que na atualidade trabalha com a relatividade dos valores. Para a sociedade sexófoba tradicional, o sexo é pecado, enquanto na sociedade sexófila contemporânea, é um ato natural.

A reverência ao passado cultua os mestres como modelos a serem seguidos, enquanto, na redescoberta do passado, a escrita é devedora de outras escritas. Coelho (2000, p.26) esclarece que na literatura ocorre “[...] a *intertextualidade* como processo criador, e a *redescoberta de formas literárias do passado*, que são recriadas pelo novo espírito dos tempos”.

A concepção de vida pelo viés tradicional é o entendimento de que a tarefa humana é o pagamento da dívida do pecado original (da queda de Adão e Eva). O objetivo maior é o de alcançar a perfeição. Na atualidade, a vida é compreendida como de mudança contínua com o intuito de aperfeiçoar-se o eu interior.

Para os valores tradicionais, a base do sistema é o racionalismo, que pretende explicar tudo pela razão com o auxílio da ciência ou da religião. Já na valorização da intuição (premissa atual), se instigam a fantasia, a magia, o imaginário. Coelho (2000, p.26) afirma que, “Na literatura para crianças ou adultos, o mágico e o absurdo irrompem na rotina cotidiana e fazem desaparecer os limites entre real e imaginário”.

O racismo tem como cerne a escravização de uma raça pela outra, há uma separação entre brancos e negros na literatura. O antirracismo valoriza as culturas e o combate ao ódio racial. Coelho (2000, p.27, grifo da autora) explica que, na literatura infantil, “[...] mesclam-se, em pé de igualdade, personagens das várias raças, e também é abordado frontalmente o problema do racismo, considerado como uma das grandes injustiças humanas e sociais”.

A criança compreendida como “adulto em miniatura” recebe educação disciplinadora e punitiva, e a literatura se esforça para que a criança assuma atitudes adultas. Já a criança como um ser em transformação se desenvolve com liberdade para alcançar a sua realização.

Essas são algumas diferenças entre a literatura para crianças tradicional e a contemporânea. As obras literárias da contemporaneidade escritas para crianças, na visão de Nelly Novaes Coelho (2000), ainda, se dividem em obras de questionamento (obras inovadoras) e de representação (obras continuadoras). As primeiras questionam o mundo e solicitam aos leitores o auxílio para transformá-lo; as segundas representam o mundo. Para Coelho (2000, p.151), o que define a contemporaneidade da literatura

[...] é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso.

Outra questão a evidenciar são as características estilísticas da literatura contemporânea para crianças que são: a) a *efabulação* (o encaadeamento na trama; na literatura para crianças, a mais comum é a linear com princípio, meio e fim em oposição à fragmentada); é apresentada de imediato com as circunstâncias e o motivo principal que conduz à situação-problema. Não se perde muito tempo para dizer do que se trata a história; b) a *sequência narrativa* linear pode ser entremeada com *flashback* e fragmentação da narração. O desenvolvimento da história não apresenta mais respostas fechadas e absolutas; o intuito é mais o de propor problemas e situações que têm várias respostas possíveis; c) os *personagens-tipo* (bruxas, fadas, reis, etc.) estão presentes com um viés satírico e crítico. Cabe salientar que os *personagens-tipo* são uma subca-

tegoria de personagem utilizada para a ironia e a sátira de costumes, épocas e classes sociais. Como tipologia, pode assumir “[...] o *tipo social* (o jornalista, o intelectual, o bicheiro), o *tipo psicológico* (o avarento, o neurótico, o ingênuo) e o *tipo físico* (o cego, o aleijado, o gordo)” (SANTOS, 2010, p.67). Esses personagens novamente se manifestam em obras como *Uma ideia toda azul e Doze reis e a moça no labirinto do vento*, de Marina Colasanti; *O rei que não sabia de nada* e *O que os olhos não veem o coração não sente*, de Ruth Rocha, e *Uma história meio ao contrário*, de Ana Maria Machado.

Coelho (2000, p.152) afirma que “O espírito individualista cede lugar ao espírito comunitário. Na literatura atual, a *personagem-coletiva* (a patota, o grupinho, o bando, os membros de um clubinho) disputa espaço com o *herói* (ou anti-herói) *individualista*”; d) o *conto*⁵⁶ é a forma narrativa que domina. O romance é a predileção dos leitores fluentes e críticos; e) a voz que narra tem consciência da presença do leitor; f) há forte presença do ato de contar, utilizando metalinguagem (histórias que falam de si mesmas e da maneira como se fazem). Coelho (2000, p.153, grifo da autora) salienta que “Esse novo aspecto da literatura infantil/juvenil visa levar os leitores a descobrirem que a *invenção literária* é um processo de *construção verbal*, inteiramente dependente da decisão do escritor”; g) o tempo pode ser histórico ou mítico; h) o espaço pode

⁵⁶O conto tem uma retomada na contemporaneidade, sobretudo, devido às suas características de intensidade e extensão. Edgar Allan Poe definiu que o conto deve ser breve e manter o interesse do leitor do começo ao fim. Italo Calvino acrescenta duas qualidades: transmitir as impressões sem demora e ser relato breve (mas intenso). No caso da arte literária, o contista define a velocidade narrativa alongando ou reduzindo o evento para alcançar determinado resultado dramático. A extensão do relato utiliza recursos técnico-narrativos que são cena, elipse (supressão de tempo), pausa (suspensão do tempo), sumário (resumo dos fatos), extensão (alongamento do tempo do discurso), descrição, etc. Com o auxílio desses signos, um miniconto pode narrar uma longa história, ou o tempo pode cessar o movimento para uma digressão de inúmeras páginas. No conto, tudo tem um significado: todo o excesso lhe foi retirado no estreito corte temporal (CALVINO, Italo. *Seis propostas para o terceiro milênio*, Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.11).

ser um simples cenário, ou pode haver um participante que dinamiza a história; i) o nacionalismo é substituído pela busca das raízes ou das origens; j) a exemplaridade como intenção pedagógica cede espaço para significativas lições de vida. A complexidade das forças interiores sobrepõe-se à maneira do dualismo maniqueísta; l) o humor inova a literatura; m) realismo e verdade trocam espaço com o imaginário, a fantasia e o maravilhoso; n) há forte presença de recursos que apelam à visualidade, a literatura passa a ser espaço de convergência de linguagens artísticas. Antes de prosseguir, no entanto, cabe a tentativa de estabelecer uma convergência entre a literatura para crianças e a religião.

A literatura para crianças, na contemporaneidade, produz brotos a partir de qualquer ponto dos tubérculos, ela opera de forma rizomática. Essa experiência de ramificar ascende ao ponto de as obras apresentarem um conjunto de fatos ou circunstâncias “[...] a serem resolvidas pelo leitor de diferentes modos ao invés de oferecer-lhe soluções com respostas fechadas. O processo de produção da narrativa, o como narrar, torna-se mais importante do que a mera sequência de fatos ou ações vividas pelas personagens” (RICHE, 1999, p.132). Nesse sentido, a literatura para crianças estabelece uma interface com a religião, que também atua de forma rizomática.

Magalhães (2013) escreve um artigo no qual aproxima as experiências e reflexões da religião ao conceito e às metáforas propostas pela obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com ênfase na concepção de rizoma. O diálogo com os estudos da religião se estabelece, porque esses filósofos não operam pelo essencialismo. O fito de Magalhães (2013, p.60) é o de que “[...] a religião nasce e prolonga-se como tecido complexo de influências e experiências impedindo qualquer tentativa de monocausalidade absoluta”. A justificativa do texto reside no fato de o discurso religioso ser interdiscurso e protagonista do diálogo entre diferentes religiões e experiências do sagrado e atuar no viés da cultura.

A religião subsiste no plural (além das várias tradições religiosas, há as experiências e as tradições de cada religião) e tem como pressuposto a multiplicidade (de diálogo, de discursos, de alteridades). Os fluxos múltiplos e interdiscursivos da religião e dos estudos de religião

têm sintonia com a ideia das experiências, da vida e dos discursos que se alastram por segmentações, ligações, por rizomas.

A conclusão de Magalhães é que a lógica arborescente (raiz, tronco, galhos) é um modelo que não lida adequadamente com a particularidade rizomática da atividade religiosa: “No rizoma, a religião espalha-se em diferentes direções, não guarda rigidamente septos nem tradições, mas está permanentemente a dialogar e interagir com as diferentes esferas, circunstâncias e banalidades do cotidiano” (MAGALHÃES, 2013, p.66). A literatura para crianças não procede de maneira similar? A temática da contemporaneidade é múltipla com tendência a tratar de assuntos existenciais. A linguagem é valorizada no aspecto formal, mas torna-se mais coloquial e próxima do leitor. Rosa Maria Cuba Riche (1999), ao examinar as tendências da literatura infanto-juvenil contemporânea, sustenta que as relações de produção e de recepção definem grande parte dos propósitos do que é escrito para crianças. Na produção, estão incluídos o texto, os temas, o contexto de criação, a circulação da obra, a recepção e o consumo (o leitor).

Mais nuances, ainda, podem ser acrescentadas às características da contemporânea literatura para crianças. Ela também faz conviver o velho e o novo. Através do empréstimo de desenhos de Albrecht Dürer (1471–1528), em *De morte!* (1992), Angela Lago, por exemplo, retoma gravuras de 1515 e com a técnica do pastiche ilustra o texto. As ilustrações de *Ofélia, a ovelha*, de Marina Colasanti (1989), já haviam recriado na ilustração o universo do mestre flamengo Peter Bruegel.

A paródia – simula o original por meio do exagero – também revisita textos e estilos, a partir, sobretudo, dos contos de fada. Os valores e situações seculares são invertidos, criando-se uma nova forma de compreender a história⁵⁷. O novo texto cria um jogo intertextual com o

⁵⁷São exemplos atuais: *Uma princesa do pior*, de Anna Kemp e Sara Ogilve, que conta a história da princesa que vive de forma radical com o Dragão; *Pretinha de neve e os sete gigantes*, de Rubem Filho; *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray; *A princesa e a ervilha*, de Rachel Isadora; *Príncipe Cinderelo e a Princesa Sabichona*, de Babette Cole; *A princesa que queria ser rei*, de Sara Monteiro.

original, apresenta novas vozes, repara deslizes, traz novo ponto de vista, inserem-se novos personagens nas histórias. Riche (1999, p.131) afirma que “Situações e valores cristalizados pela história são retomados num outro texto que inverte o sentido do original e com ele dialoga numa espécie de contracanto”. Nesse jogo de intertexto, a voz silenciada durante muito tempo vem à tona. No *corpus* da presente pesquisa, o lobo do texto de Marjolaine Leray cede a voz (e a vida) para a menina do Chapeuzinho Vermelho.

A narrativa contemporânea substitui muitas vezes o linear pelo contar fragmentado. Trata-se do caso dos fragmentos de memória do narrador de *Ler e escrever e fazer conta de cabeça* (1996), de Bartolomeu Campos de Queirós. Riche (1999, p.132) esclarece que “A obra é constituída de fragmentos de memória de fatos ocorridos na infância do personagem narrador. É a voz desse personagem que auxilia o leitor a tomar o fio da narrativa e costurar os fragmentos numa colcha de retalhos”. Nesse tipo de narrativa, cabe ao leitor preencher o silêncio, o que não é dito, o conteúdo ausente com o seu repertório cultural e de leituras. A ilustradora Helena Alexandrino afirma que esse silêncio é espaço: “O silêncio é um lugar entre as coisas: ele é espaço, um vazio que pode ser preenchido. O silêncio que interessa não é o de você não ter o que dizer, mas dizer numa sintonia diferente” (MORAES *et al*, 2012, p.122).

O espessamento do discurso literário utiliza-se da metalinguagem (a autorreferência que tem o processo de escrita como tema), da intertextualidade (referenciar outras narrativas) ou da intratextualidade (diálogo com outras obras do mesmo autor).

O narrador não mais é onipotente e onipresente. Ele pode seguir o personagem como se fosse uma câmera cinematográfica, trazendo o leitor para a trama, acompanhando a narrativa ou pode sair de cena (o narrador pós-moderno, como denominado por Silviano Santiago) e deixar os personagens representarem seus dramas.

A literatura contemporânea incorpora a oralidade, como é o caso de *Sua alteza, a Divinha*, de Angela Lago. O mesmo acontece com a narrativa *De morte!*, *corpus* da presente pesquisa, “[...] como declara no sub-título, a autora recupera ‘um conto meio pagão do folclore cristão

recontado com uma leve mãozinha de Albrecht Dürer' e com a ajuda da computação gráfica e da técnica do pastiche, apoiada nas ilustrações de Albrecht Dürer, ilustra o texto" (RICHE, 1999, p.134).

Riche (1999, p.129) afirma que vivemos em um mundo no qual "Tudo é simulação e simulacro, o real é visto através de símbolos". O sujeito circula pela cidade em busca de sua identidade que a crise de valores esmaeceu. O poder passa a ter características celulares⁵⁸ (está em todos os lugares), não obedece mais a uma estrutura vertebral. O desencanto do mundo provocado pela ciência na atual sociedade está sendo substituído por um novo encantamento pela religião.

A ilustração também faz companhia à multiplicidade de inclinações do texto e recobra as raízes brasileiras. Segundo Walter Benjamin, a ilustração foge do controle da cabeça de pedagogos, de alguns artistas e de teorias utilitárias, porque as crianças a entendem rapidamente. A pesquisadora Maria Carmen Batista Bahia, na dissertação *A construção visual do livro infantil* (Unicamp, 1995), corrobora essa ideia quando afirma que a ausência de ilustração nos livros para crianças é a supressão de "[...] uma janela de vista ampla e colorida, um espaço por onde se visualizam coisas, bichos, pessoas em trânsito livre, em situações às vezes reais, às vezes ficcionais, aberta aos sentidos, à emoção, à mente viva e curiosa" (BAHIA, 1995, p.15). Bahia põe em paralelo a cri-

⁵⁸Na obra "O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva", Arjun Appadurai (2006) reconhece dois sistemas mundiais na contemporaneidade: o sistema celular e o sistema vertebrado. Os modernos estados-nação são vertebrados e lutam pela sobrevivência como formação global. Segundo o autor (2006, p.96), "um novo mundo está emergindo enquanto caminhamos para o século XXI. Ainda temos o mundo vertebrado, organizado pelo sistema dorsal central de equilíbrios internacionais de poder, tratados militares, alianças econômicas e instituições de cooperação". Ao lado do mundo de vértebras, existe o mundo celular "cujas partes se multiplicam por associação e oportunidade, mais do que por legislação ou por projeto". A primeira face do mundo celular é o rosto do terrorismo que objetiva criar violência de grande escala no cerne da vida cotidiana. O rosto mais feliz é a sociedade civil internacional preocupada com os direitos humanos, a pobreza, os direitos dos indígenas, a igualdade de gênero, o auxílio emergencial.

ança e o homem primitivo. Enquanto este presencia o mundo repleto de deuses e semideuses constituindo a realidade, ela habita o terreno do imaginário fantástico com agentes mágicos e vozes misteriosas integrantes da existência. Bahia (1995, p.28) conclui que, “Se criar é retirar a matéria bruta do seu anonimato e trazê-la à forma, imaginar é tornar visível o que antes encontrava-se escondido no invisível”. Além do texto, as imagens também ativam a imaginação.

Luís Camargo (2006) entende que tanto a imagem pode evocar palavras como estas podem chamar aquelas. As imagens evocam imagens, e as palavras, outras palavras. O que se lê do texto está sujeito ao conhecimento linguístico e de mundo, assim como a leitura da imagem requer conhecimento de mundo e de linguagem visual. Nas palavras de Camargo (2006, p.39), “[...] não basta somente ver, é preciso *aprender* a ver, o que supõe várias formas de aprendizado ou de mediação. Mais um argumento para pensarmos na imagem como texto visual, pois, assim como o texto verbal, o texto visual também exige uma espécie de alfabetização – ou, se quiser, letramento – visual”.

A materialidade da obra também é importante. O suporte material da obra – a tipografia, o tamanho das margens, as cores das letras e páginas, o tipo e a gramatura do papel, o formato, a capa e a quarta capa, as orelhas, as ilustrações, o nome do ilustrador – atribui também sentido ao texto. Gérard Genette criou o termo *paratexto* como integrante da feitura do sentido da obra literária. O autor francês, (2009) na obra *Paratextos editoriais*, entende a paratextualidade como a estrutura verbal ou não verbal que forma e produz sentido ao texto. O paratexto prolonga o texto e o apresenta para a recepção do leitor. O prefixo grego *para* significa “ao lado de”, “que se coloca perto de”, “que sucede paralela a outra coisa”, mantendo relação direta, de continuidade.

Os elementos do paratexto (geralmente de responsabilidade exclusiva do editor), para o crítico francês, são as franjas do texto, são atos de linguagem, corroboram a obra. Mesmo antes de ser obra, de ser livro, há os elementos da ilustração, do projeto de capa, a ideia de título. Ou seja, sem os invólucros (o paratexto), o texto (de responsabilidade do

escritor) não nasce para a audiência. O paratexto tem uma ação sobre o público e a ele se adapta e se contextualiza.

O paratexto acompanha o texto, e os seus elementos são o prefácio, o posfácio, a dedicatória, o título. Na literatura para crianças, são elementos paratextuais as dimensões do livro, o formato, as guardas, as folhas de rosto, a ilustração. Estes elementos delimitam a obra, são porta de entrada entre um dentro e um fora. Ao adentrar a porta, o interior desvela e provoca estranhamentos. Há elementos que repassam informações, intenções, interpretações. O prefácio, por exemplo, estabelece muitas vezes as regras e informa sobre expectativas. O título tem grande força ilocutória. A capa é uma espécie de cartão de visitas.

Genette distingue duas modalidades paratextuais: o peritexto e o epitexto. O primeiro diz respeito aos elementos que conferem unidade à obra, que envolvem o livro: o nome do autor, o título, a capa, a ilustração, a indicação de coleção, etc. O epitexto é mais distante da obra e são as entrevistas do autor, resenhas, debates, as correspondências, os diários.

O paratexto é próprio de cada época, das culturas, dos gêneros. Assim, na contemporaneidade, a mídia multiplica os discursos sobre a obra para a sua divulgação. Isso é diferente de outras épocas nas quais a obrigatoriedade do nome do autor, por exemplo, sequer existia. Ou seja, o paratexto ganha importância na contemporaneidade, sobretudo na literatura para crianças.

Outra questão a ser salientada é o contexto cultural no qual o livro é inserido. Luís Camargo (2006) explica que os livros como objetos culturais apenas funcionam em comunidades de leitores. O livro não tem significado por si mesmo, a sua importância é criada por aquele que lê – da mesma forma como a cruz tem um significado diferente ao habitante de uma cidade (Sabará, em Minas Gerais, por exemplo) e para quem vive em determinada aldeia indígena (os kaingang em Ipuacu, Santa Catarina). Essa argumentação, Luís Camargo utiliza para sustentar que os livros para crianças adquirem seus significados pela mediação do espaço (casa, escola, biblioteca, etc.) e dos mediadores (geralmente

adultos), e não pelo mero uso que a criança faz do livro. Camargo (2006, p.193), afirma que

O leitor é um imaginador. À medida que lê, busca na sua memória experiências vividas e imagens, selecionando as mais compatíveis com o texto. Inicialmente, projeta no texto suas experiências e expectativas, busca no texto uma espécie de espelho. À medida que amadurece, vai aprendendo a distinguir as suas experiências das experiências do autor, tornando-se capaz de reconhecer, de compreender e até mesmo de buscar experiências e pontos de vista que ampliem sua consciência, sua visão de mundo e suas atitudes.

É espinhoso, muitas vezes, definir todas as características contemporâneas de uma obra para crianças. Das supracitadas, no entanto, se desenham as mais salientes em cada obra do *corpus* narrativo da presente pesquisa. O questionamento da autoridade, a denúncia social das injustiças, a habilidade de observar o mundo ao redor, o ambiente da narrativa em espaço simples são características da obra da escritora e ilustradora Marjolaine Leray. O equilíbrio dialético, a convivência de contrastes, a valorização da intuição, a história sem resposta fechada é proposta de Marie Ndiaye e da ilustradora Nadja Fetjö. A relatividade dos valores, a escrita como devedora de outras escritas (e imagens), o absurdo que irrompe na vida cotidiana, o viés satírico e irônico, a linguagem coloquial, a incorporação da oralidade são nuances trabalhadas pela escritora e ilustradora Angela Lago. A vida compreendida como uma mudança contínua (de aperfeiçoamentos), o estímulo à consciência crítica do leitor, a compreensão sobre a complexa realidade da sociedade são questões tratadas pelo escritor James Joyce e o ilustrador Lelis.

2.3 A literatura para crianças e o mal

A formação da criança requer os significados simbólicos da literatura. Coelho (2000, p.54-5) explica que “O maniqueísmo que divide as

personagens em boas e más, belas ou feias, poderosas ou fracas, etc. facilita à criança a compreensão de certos valores básicos da conduta humana ou do convívio social”. A autora defende-se dos críticos do maniqueísmo afirmando que se trata de categorias de valores que acompanham a humanidade, não sendo juízos valorativos. O conteúdo é valorado, portanto, depende de cada cultura e época, a categoria é perene.

Nesse sentido, também é salutar que as narrativas para crianças tenham enredos e personagens que lidam com o mal, o feio, o fraco, o errado, considerados temas apoéticos por estudiosos e muitos leitores. O herói precisa lidar com o estranho, o diferente. A criança se identifica com a presença mágica da fada, do duende, do animal encantado que estão a serviço do herói para superar as injustiças. O psicólogo Bruno Bettelheim (2002, p.7) defende que o mal esteja inserido nas histórias para crianças:

Ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude. Em praticamente todo conto de fadas, o bem e o mal recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem. É esta dualidade que coloca o problema moral e requisita a luta para resolvê-lo.

O psicólogo afirma que o mal não dispensa atrações. Assim, a bruxa, o dragão, o gigante, o lado escuro do homem existem, mesmo que a cultura dominante muitas vezes opte por mostrar apenas o aspecto otimista da vida. A polarização é importante para que a criança compreenda a diferença entre os dois aspectos. A representação das complexidades da vida real (os valores ambíguos do ser humano, a relatividade das coisas, por exemplo) está em consonância com o estágio de desenvolvimento da criança, a época dos contos de fadas: “[...] As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes – não são boas e más ao mesmo tempo, como o somos todos na realidade. Mas dado que a polarização

domina a mente da criança, também domina os contos de fadas” (BETTELHEIM, 2002, p.9).

A acolhida ao mal, segundo o psicólogo, ensinará à criança que a vida possui dificuldades que precisam ser superadas. Coelho (2000) corrobora o pensamento de Bettelheim ao afirmar que a criança, de modo intuitivo, entende que as histórias inventadas e imaginadas também são verdadeiras, porque o enredo acontece de forma semelhante como ocorre em suas próprias vidas.

A literatura feita para crianças precisa trabalhar o mal, o feio, o fraco, o errado, o Diabo. A bruxa, o dragão, o gigante, o lado escuro do homem coexistem ao lado do bem. Nesse sentido, a professora Sandra Mara Corazza (2002) explica que o diabólico é a rebelião contra o indivíduo que insistimos em ser, o personagem que criamos para nós. O diabólico questiona a consciência representativa. Ele furta os nossos objetos, as certezas, ele questiona as formas essenciais, os nossos projetos de bondade. O diabólico questiona a nossa inércia:

[...] fala e age em nós, quando numa hora, estação, vida inteira, agimos e falamos impessoalmente com o mundo, conosco mesmos, com os outros, derivamos para animados e inanimados, animais e vegetais, minerais e estelares, quando executamos performances desregradas, experimentamos práticas vertiginosas, perigosas, malignas (CORAZZA, 2002, p.18).

O diabólico nos desnudou no Éden e continua a arrancar as nossas vestimentas. Cabe, no entanto, a ressalva de que a defesa da presença do Diabo na literatura para crianças não tem os mesmos objetivos da educação opressora das crianças, da pedagogia do medo cristã, das estruturas binárias do Estado, dos divãs, da ordem econômica. Não se trata do uso do Diabo para os fins utilitários supracitados. Interessa o Diabo compreendido como o dispositivo (o personagem) que explica a multiplicidade, a intersecção, a dissonância, o silêncio, o movimento, o

rizoma, o instinto, a intuição, a inteligência, a infância, o que habita a ficção.

2.4 O demônio e a escola

Queiram ouvir esta história. Um belo dia, deu o Diabo uma saltada à terra, e verificou, não sem despeito, que ainda cá se encontravam homens que acreditassem no bem. Como não falta a Belzebu um fino espírito de observação, pouco tardou em se aperceber que essas criaturas apresentavam caracteres comuns: eram boas, e por isso eram felizes. O Diabo concluiu, do seu ponto de vista, que as coisas não iam bem, e que se tornava necessário modificar isto. E disse consigo: “A infância é o porvir da raça; comecemos, pois, pela infância”. E apresentou-se perante os homens como enviado de Deus, como reformador da sociedade. “Deus”, disse Belzebu, “exige a mortificação da carne, e é mister começar desde criança. A alegria é pecado. Rir é uma blasfêmia. As crianças não devem conhecer alegrias nem risos. O amor da mãe é um perigo: afemina a alma dum rapaz; é preciso separar mãe de filho, para que coisa alguma se oponha à sua comunhão com Deus. Torna-se necessário que a juventude saiba que a vida é esforço. Façam-na trabalhar [...]; encham-na de aborrecimento. Que seja banido tudo quanto possa despertar-lhe interesse: só é proveitoso o trabalho desinteressado; se nele se mistura prazer, está tudo perdido!”. Eis o que disse o Diabo. A multidão, beijando a terra, exclamou:

— Queremos nos salvar! Que devemos fazer?

— Criem a escola. [...].

A história acima transcrita foi publicada por Adolphe Ferrière na obra *Transformemos a escola. Apelo aos pais e às autoridades*. O autor,

que redigiu os trinta pontos da Educação Nova, relaciona a escola à criação diabólica. Ferrière propunha como ofício do pedagogo o mínimo de esforços inúteis na educação: o professor precisaria ter autonomia pedagógica, domínio da ciência da infância, observação pertinaz, ser provocador e desvelar o interesse infantil. O intuito era trabalhar a expressão criativa, aumentar a potência do espírito das crianças e possibilitar a liberdade reflexiva.

O campo pedagógico e a literatura possuem as suas aparições diabólicas. Dentre as representações literárias da escola, com viés diabólico, destacam-se a produção do escritor brasileiro Raul Pompéia e do austríaco Robert Musil. O romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, apresenta a história de vivência em colégio interno do eu-narrador Sérgio, para quem a escola é um pesadelo, um espaço fechado e adverso. O ambiente escolar priva o estudante da proteção da família; o coloca em contato com um leque de tipos humanos como o tirano, o *bode expiatório*; há a ausência de orientação na fase da adolescência, e tem-se a relação conflituosa com as maneiras autoritárias de transmitir o conhecimento. O eu-narrador lembra o menino que vive a desorientação que o impede de afirmar a sua identidade pessoal diante da violência institucionalizada. Na mesma época, Robert Musil (autor de *O homem sem qualidades*) publicou *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (em tradução literal para o português: *As confusões do jovem Törless*), que considera como um diário diabólico a vivência no internato em Eisenstadt e, dois anos depois, em Mährisch-Weisskirchen. Mas o jovem Törless consegue no futuro ser um artista amadurecido e supera, de certa forma, as atribuições da adolescência. O jovem do *Ateneu* não consegue esquecer a tirania, a injustiça e o terror, e utiliza o incêndio como recurso de vingança, ou seja, o fogo torna a escola um inferno de labaredas.

No campo pedagógico, por sua vez, Favacho (2008)⁵⁹ explica que, na Antiguidade, a perseguição era à literatura grega. O demônio

⁵⁹ André Márcio Picanço Favacho no segundo capítulo (intitulado *O Demônio: o bem e o mal da ordem pedagógica*) da tese *O recolhimento dos meninos*: por uma genealogia da ordem pedagógica brasileira, trabalha com a figura do demônio pedagógico na História da Educação.

pedagógico, por consequência, tinha como escopo o paganismo. O ofício desse demônio era o de transformar fortes, guerreiros e desbravadores em fracos, covardes, temerosos ou submissos e, dessa forma, atuar a serviço de um dogma, de um rei e de um deus único. O currículo a ser ensinado incluía o medo, a oposição ao conflito e a antipatia com a existência da variedade de cultos. Dessa forma, o resultado almejado era o da sociedade civilizada e do ser humano inerte.

Cabe lembrar, no entanto, que antes de o Cristianismo chegar ao território romano, já havia aversão ao modelo de escola grega, considerada pelos romanos como uma escola do ócio, porque os estudantes passavam o dia sem fazer nada (se ensinava conteúdo literário e filosófico, e não o conteúdo jurídico-administrativo). Uma diferença principal entre os dois povos era que os gregos acreditavam que o caminho da felicidade passava pelo próprio indivíduo, enquanto os cristãos creem que a bem-aventurança se alcança mediante Deus.

No início da Idade Média, surgem as escolas cristãs com o intuito de substituir o ensino clássico (da literatura grega e latina). É nesse momento que o ensino das línguas passa por uma adaptação doutrinária e há uma divisão entre o que se ensina para as classes superiores (o dizer, o pensar, a política) e as inferiores (o fazer, o executar as tarefas). Na modernidade, essa divisão passa a ser o critério da educação (e continua na atualidade). Favacho (2008) sustenta que a pedagogia cristã compreendeu, da experiência de ensino helênica, a importância das narrativas como ferramenta de divulgação dos mitos fundadores e da difusão dos valores culturais.

Os alunos passam a ser reunidos pela igreja em um mesmo ambiente, em oposição à prática anterior de estudarem na casa do mestre. Magda Soares (2011) denomina de “invenção de um espaço de ensino” a criação de um prédio único com várias salas e de um “tempo de ensino” a reunião dos alunos no mesmo espaço. A consequência dessa sistematização cria a organização e o planejamento das atividades, os modos de ensinar e a gradação do conhecimento; “é assim que surgem os graus escolares, as séries, as classes, os currículos, as matérias e disciplinas, os programas, as metodologias, os manuais e os textos — enfim, aquilo que

constitui até hoje a essência da escola” (SOARES, 2011, p.5). Do ponto de vista da pesquisadora, a invenção de um ambiente escolar foi profícua para o ensino e a aprendizagem.

Os sacerdotes se esforçavam para impedir o ensino da filosofia aristotélica, portanto adaptavam obras (de forma não esmerada) que substituíam as originais. No século XVI, o colégio se destina a acabar com o demoníaco, o maléfico e o perigoso. Antes, no final da Idade Média, se instaura a perseguição aos alunos demoníacos e aos saberes considerados hereges. Os comportamentos reputados como obscenos passam a ser ditos como ação e obra do demônio pedagógico. O saber considerado demoníaco, segundo o autor, é aquele que se opõe à interpretação das *Sagradas Escrituras*, à história narrada pelos reis e à língua latina.

Dentre os aprendizes demoníacos, se destacam os Goliardos⁶⁰: clérigos cristãos, estudantes vagantes, herdeiros de satanás e condenados por São Bento. Favacho (2008, p.84) explica que “[...] esses estudantes materializam, de alguma forma, aquilo que chamamos de alunos demoníacos, ao se entregarem à desobediência, à devassidão, à luxúria, à embriaguez, à perambulação e ao ócio, em detrimento dos dogmas e dos comportamentos morais”. Esse comportamento rendeu-lhes a marca de estudantes do maléfico. Frederick Mayer (1976) corrobora essa ideia quando conclui, a partir do diálogo do Abade Elfrico com seu discípulo, o ideal de estudante da época: “A educação é serva da Igreja. Seu objetivo era inspirar os alunos, de modo que levassem uma vida moral e obedecessem às ordens dos líderes religiosos” (MAYER, 1976, p.202). A autoexpressão não era autorizada, a realização de atividade de lazer era compreendida como fútil, sem valor. O perfeito estudante era o que praticava uma vida de sacrifício e de negação de seus instintos e desejos.

Ao lado dos Goliardos, os humanistas proibiram as surras e as chicotadas, mas reforçaram os xingamentos (é a época de comparar os alunos ao demônio). Na Contrarreforma, também se defendia a permanência das crianças na escola para aprenderem um ofício e não serem

⁶⁰Eram sacerdotes pobres advindos de universidades, não aceitos pela igreja, andarilhos que denunciavam os abusos e a corrupção desta.

pecadores em consequência da ignorância. Jean-Jacques Rousseau⁶¹, no século XVIII, considera que a sociedade era o monstro e a educação só poderia acontecer no campo (na natureza). Portanto, nessa época, o demônio pedagógico passa a ser o monstro-sociedade. No século XIX, o demônio pedagógico é a ignorância em relação à ciência. O novo demônio estava à espreita em todos os lugares e instituições. Era necessário ficar atento às pequenas perversidades e maldades infantis que poderiam ser indícios de um monstro latente.

Uma questão de fundo que se coloca no que tange ao demônio pedagógico é que os mestres quase nunca tinham experiência ou eram preparados para o magistério. A não-obediência dos alunos em decorrência da inabilidade dos professores era combatida com o discurso do demoníaco. Favacho (2008, p.97-8, grifo nosso) sintetiza o percurso do demônio pedagógico da seguinte forma:

[...] o demônio pedagógico caminhou dos saberes pagãos para a dúvida ou controvérsias às narrativas da doutrina; passou pelo ressurgimento da literatura grega – os poemas e prosas sensuais – e também pelas revoluções do tipo copernicano; caminhou também pelas diabruras dos alunos reunidos em multidões, assim como pelo retorno do ensino das línguas, pelo método científico, pela ideia de sociedade corrupta e pela constituição jurídica do monstro. *Enfim, ao ser concebido na ciência, passa a diagnosticar uma explosão de pequenos Diabos ou demônios surgidos em todo lugar.*

⁶¹Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) é dos principais filósofos do Iluminismo. Considera que as instituições educativas alteram negativamente o homem, furando-lhe a liberdade. A criança precisa ser educada conforme os preceitos da natureza. As suas principais obras são *Do contrato social* (1762), *Emílio ou Da educação* (1762) e *Devaneios de um caminante solitário* (1776).

O próprio lugar de ensino acompanha a ideia do demônio pedagógico. Primeiro, o abrigo; depois, o colégio, um lugar afastado no campo; mais tarde, os muros e portões de ferro. Na atualidade⁶², a escola possui grades com cadeados, alarmes e câmeras de vídeo. Favacho (2008, p.78) salienta que “A imagem do demônio associada ao aprendiz é, definitivamente, o acontecimento que melhor explica a aliança entre a ordem pedagógica e a ordem religiosa”. O aluno, na prática docente, é comparado ao mal. No discurso pedagógico, há um jogo entre o Infantil e o Adulto. Na obra *Para uma filosofia do inferno na educação*, Sandra Mara Corazza (2002, p.67, grifo da autora) explica que o Infantil diz ao Adulto: “*Eu sou bom, portanto você é mau*”, e o Adulto diz ao Infantil: “*Você é mau, portanto eu sou bom*”. A solução para esse impasse foi enfraquecer o Infantil. Corazza (2002, p.67) esclarece a solução encontrada da seguinte forma:

Em função de seu medo do Infantil, o Deus-Adulto da Pedagogia tem a necessidade extrema de conceber, primeiro, o Não-Eu, ou seja, o demônio-Infantil como “mau”. Então, opor-se, como Adulto, a este Não-Eu. Para, finalmente, colocar-se como “Eu”. E, claro, encontrar o seu “Eu-Bom”. Voltar a falar: — Você é mau; eu sou o contrário daquilo que você é; portanto, eu sou bom.

⁶²A Lei nº 13.185/2015, no âmbito federal, institui o Programa de Combate à Intimidação Sistemática (*bullying*) para minimizar os problemas referentes aos atos de violência física ou psicológica praticados no ambiente escolar. Ao classificar as atitudes de intimidação sistemática, são elencadas a verbal, a moral, a sexual, a social, a psicológica, a física, a material e a virtual. Todas as ações têm como escopo a intimidação, a humilhação ou discriminação. No entanto, chama a atenção que um dos itens de *bullying*, de aspecto psicológico, é “infernizar”. Transcreve-se o Art. 3º da referida lei: “A intimidação sistemática (*bullying*) pode ser classificada, conforme as ações praticadas, como: [...] V – psicológica: perseguir, amedrontar, aterrorizar, intimidar, dominar, manipular, chantagear e infernizar”. Pode-se concluir que a própria legislação educacional brasileira reconhece a presença do demônio pedagógico no ambiente escolar.

A questão que emerge é a de qual roteiro formativo utilizar com o Infantil. O bom é aquilo que não lembra o Infantil, e a formação precisa excluir toda a maldade, mas o Adulto sempre tem guardado uma parte de Infantil. Corazza (2002) explica que a solução está no elemento externo do “terceiro adulto-divino”, que pode ser qualquer coisa: a liberdade, a família, a sociedade, o sujeito, o mercado, etc. Algo externo da relação entre o Adulto e o Infantil é utilizado como discurso pedagógico para extirpar o mal (a força ativa da infância). O efeito, segundo Favacho (2008, p.99) é “[...] que o mau do infantil é tomado como uma força que não se separa da sua infantilidade; é força destruidora encravada na sua condição e que só a força adulta pode detê-la”. O outro é negado, a força criativa e ativa recebe o rótulo de maléfica, e a força subserviente, o rótulo de boa. A consequência, ainda segundo Favacho (2008, p.100), é a da moral pedagógica que “[...] põe em movimento um conjunto de discursos morais que produzem as normas, os estatutos, os contratos, os quais criam, evidentemente, os medrosos, os apavorados, os fracos e os covardes, porém revestidos do rótulo de ‘bons’”.

O aprendiz da Antiguidade e o Infantil da Modernidade foram demonizados pelo discurso pedagógico (do mestre e de todos os envolvidos na educação), que, por sua vez, parece ter nascido do discurso religioso. Na contemporaneidade, Maffesoli (2004) explica que os problemas dos professores de colégios problemáticos decorrem do fato de tratarem os estudantes como seres que precisam ser aperfeiçoados (porque incompletos), e não como grupo com dificuldades e potencialidades.

Na questão específica da relação entre escola e literatura infantil, Nelly Novaes Coelho (2000) afirma que a escola é o espaço privilegiado para a construção de um ser leitor e aponta como características desse espaço as mesmas da escola diabólica de Ferrière. A pesquisadora brasileira diz que “[...] esse espaço deve ser, ao mesmo tempo, *libertador* (sem ser anárquico) e *orientador* (sem ser dogmático), para permitir ao ser em formação chegar ao seu *autoconhecimento* e *ter acesso ao mundo*

da cultura que caracteriza a sociedade a que ele pertence” (COELHO, 2000, p.17, grifo da autora).

No texto *Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil*, o escritor Ricardo Azevedo assinala que a nossa sociedade tem uma tradição escolar mecanicista que opera um mundo idealizado, de normas pré-concebidas e abstratas. O âmbito escolar, na opinião do escritor, deve ser preenchido por literatura. Para Azevedo (2005, p.6), “Através da ficção e da linguagem poética, os assuntos subjetivos, assuntos que não implicam nem são passíveis de lições, sistemas de controle e soluções unívocas, mas sim de opiniões pessoais, emoções, conflitos, discussões e controvérsias, podem vir à tona”. Se a escola do Diabo e parte da literatura para as crianças possuem princípios avizinados, é por meio do ficcional e do poético que se constrói a ponte entre os humanos.

Nos próximos quatro capítulos, analisaremos como o Diabo e o mal estão inseridos em quatro obras contemporâneas destinadas para crianças.

3 UMA CHAPEUZINHO VERMELHO, DE MARJOLAINE LERAY

Michel Maffesoli (2010) defende a urgência do ajuste das palavras e das coisas contra o ideário do senso comum e declara que bons livros são os corajosos. O trabalho do pensador e do escritor (e do leitor, também) é o de transformar o que se vê, o que se sente, o que se pressagia. Maffesoli explica que é preciso que, ao talhar a ideia, ela brilhe; que a pedra, ao ser golpeada, solte faíscas. Dessa forma, seria possível avançar em relação às ideias de outras épocas.

O ideário de cada época tem sua parcela de fabulação. O rinoceronte de Albrecht Dürer (1471–1528) é um animal originário das Índias que chegou ao continente europeu pelos navegadores portugueses e tornou-se célebre pelo artista alemão. Helena Barbas (2007) explica que a gravura de Dürer foi concebida a partir de um desenho e de uma missiva portuguesa que descrevia o rinoceronte (nominado de *O Ganda* pelos indianos) oferecido pelo Rei D. Manuel I⁶³ ao Papa Leão X⁶⁴, mas que se afogou antes de chegar ao destino. Antes do rinoceronte, o soberano já havia presenteado o pontífice com um elefante branco, seu primaz animal de estimação. A carta da época, matéria-prima para a criação de Dürer, descrevia o rinoceronte como da cor do sapo, massivo, coberto de escamas/conchas e que tem um corno forte e afiado no focinho.

No mesmo ano em que Dürer grava *Rhinocervs*, o artista Hans Burgkmair (1473–1531) faz a gravura do mesmo animal⁶⁵. Dürer, no entanto, foi quem conseguiu uma obra de arte com o rinoceronte, que

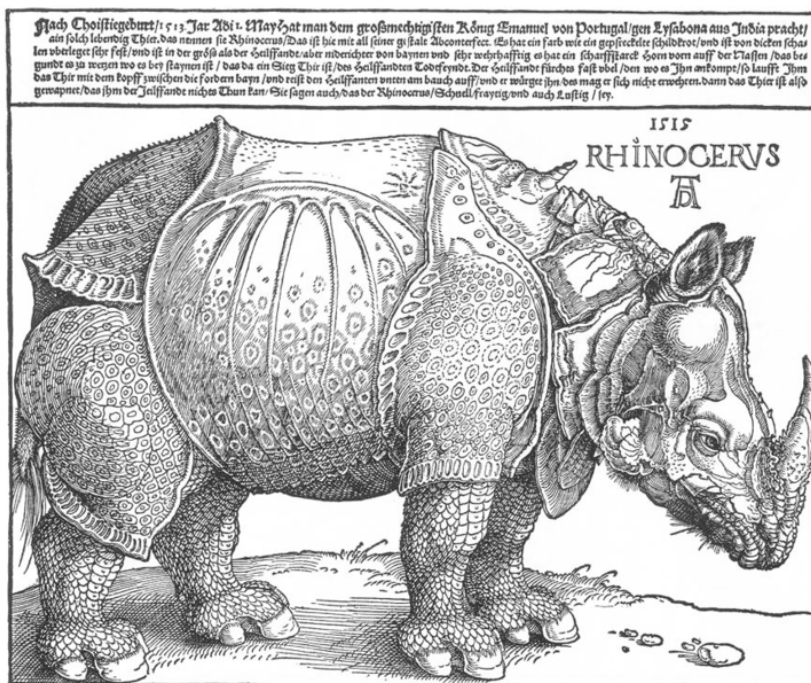
⁶³Manuel I de Portugal (1469–1521) ascendeu ao trono em 1495 e impulsionou o projeto da descoberta do caminho marítimo para as Índias e ao Brasil. Também autorizou a implantação da Inquisição em Portugal e com a prosperidade do comércio realizou obras arquitetônicas que são conhecidas com manuelinas. Como homem religioso, presenteou o Papa, mas implantou a Inquisição para perseguir judeus e muçulmanos em solo português.

⁶⁴João de Lourenço de Médici, o Papa Leão X (1475–1521), foi papa de 1513 até a sua morte. Durante o seu papado, Martinho Lutero iniciou a Reforma Protestante.

⁶⁵*O Ganda*, Augsburg, 1515. Graphische Sammlung Albertina, Viena.

possui, na opinião de Barbas (2007, p.116), “[...] a perfeita representação das suas conchas a dar a ilusão da tridimensionalidade; a armadura de ferro que o envolve como monstro de guerra e que deveria suscitar o terror [...]” e acrescenta “[...] mas apenas consegue a admiração; leva a que se esqueça o objectivo primeiro da imagem – mostrar o monstro – e se passe ao nível secundário da apreciação estética”. Ou seja, o que foi concebido como projeto para representar o infernal transformou-se em uma obra de arte. O pontífice não chegou a receber o rinoceronte, mas para a humanidade ficou uma imagem da intenção do Rei português.

Figura 2 – Albrecht Dürer, *Rinoceronte*, (1515), *The British Museum*.



Fonte: *Wikipédia* [pt.wikipedia.org/wiki/Rinoceronte_de_Dürer]

Na obra *O crisântemo e a espada*, Ruth Benedict (2002) define a cultura como uma lente através da qual o homem vê o mundo. E homens de diferentes culturas têm visões diversas. A ideia de que a cultura

condiciona a visão do homem é a percepção da cultura pelo viés antropológico. Nessa percepção, a cultura condiciona a visão do homem no sentido de criação e espelho que reflete a “identidade” dos homens. Adiciona-se a isso o fato de a cultura também ser flexível, dinâmica, planificável. Camargo (2009, p.197), quando analisa as imagens, explica que “[...] mesmo com os melhores olhos, não conseguimos obter a imagem imediata do real, senão apenas uma representação parcial que depende da luz incidida sobre o objeto”. Então, evidencia-se um condicionante físico que limita a nossa percepção, e há, também, um fator cultural que determina que, “[...] se nossos olhos não forem ‘instruídos’, com relação a determinados tipos de imagens, pouco poderemos enxergar num dado ambiente, porque nossos olhos só enxergam o que crêem ver” (CAMARGO, 2009, p.197). A arte (a da palavra, sobretudo), como propõe Maffesoli, pode criar faíscas nas coisas e nas palavras para ampliar o campo de visão.

Além da definição de contemporâneo apresentada em capítulo anterior, Giorgio Agamben (2009) propõe uma segunda definição de contemporaneidade quando diz ser necessário manter os olhos fixos no tempo para perceber o escuro, não a claridade. Contemporânea, então, é a habilidade de ver na obscuridade, de ver o escuro de seu tempo. Ao fecharmos os olhos ou estarmos em ambiente escuro, segundo os neurofisiologistas, entram em cena células periféricas da retina (denominadas de *off-cells*), que promovem uma outra visão. Agamben (2009, p.63) explica que “O escuro não é, portanto, um conceito privado, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina”. Entrever a sombra, perceber as trevas, ser íntimo da obscuridade, portanto, é ser contemporâneo. Agamben (2009, p.64) acrescenta que o contemporâneo é “[...] aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele”.

Os contos de fadas funcionam como espelho da cultura? Uma possível resposta pode estar na versão escrita e ilustrada pela francesa Marjolaine Leray, *Uma Chapeuzinho Vermelho* (Companhia das Letri-

nhas, 2012). Como espelho da cultura, a versão de Leray mostra como a personificação do mal é percebida na contemporaneidade?

3.1 As versões da mesma narrativa

As narrativas da *Chapeuzinho Vermelho* (1697), de Charles Perrault, *Chapeuzinho Vermelho* (1812), de Jacob e Wilhelm Grimm⁶⁶, *Chapeuzinho Amarelo* (1979), de Chico Buarque de Holanda e *Fita Verde no cabelo* (1992), de Guimarães Rosa apresentam situações de medo, de perigo e de sofrimento. Nelas, a experiência humana é transmitida pelo veículo da narrativa, que tem como questão principal o enfrentamento do medo e da violência.

A versão de Perrault (1628-1703) é a materialização escrita de relatos da tradição oral, de histórias anônimas. O escritor francês estabeleceu as bases do gênero “Conto de fadas”. É autor, entre outras, das histórias *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida*, *O gato de botas*, *Cinderela*, *O pequeno Polegar*. Os contos de fadas, para os quais Perrault muito contribuiu, narram histórias imaginativas sobre fadas (das crenças da Antiguidade greco-latina e da cultura medieval europeia). Esses seres são geralmente mulheres com poderes para o bem (as fadas madrinhas) ou para o mal (as bruxas). Os contos de fadas, na origem, não foram concebidos para crianças devido aos seus finais infelizes, sendo transmitidos pela tradição até serem compilados e registrados por escritores. Esses contos, também, possuem princípio moral apresentado ao final (nos contos de Perrault) ou no transcorrer da narrativa (como nos contos dos Grimm). No século XX, o psicólogo Bruno Bettelheim (2002) refuta os críticos que afirmam que essas narrativas são prejudiciais para o desenvolvimento das crianças e defende que os contos de fa-

⁶⁶Os irmãos Grimm registraram fábulas infantis e se dedicaram ao estudo da linguística e do folclore. As histórias registradas eram as transmitidas oralmente nas províncias alemãs. A primeira coletânea (1810) possui 51 contos, e a última (1857) tinha 130 contos. Das obras dos irmãos Grimm, se destacam a *Branca de Neve*, *Os músicos de Bremen* e *A inteligente filha do camponês*.

das auxiliam a imaginação, contribuem para o desenvolvimento interior e são obras de arte para aquelas.

No texto dos Grimm, a avó e a menina são salvas no final. Depois de devoradas, um caçador abre a barriga do lobo e as retira de lá. Na versão de Perrault, o lobo devora a avó e a menina. Adélia Bezerra de Meneses (2010), no artigo “Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez”, salienta que no nosso imaginário, na nossa memória de crianças, há a mescla das duas narrativas, as versões de Perrault e dos Grimm.

A pesquisadora esclarece que a fábula funciona como ritual de iniciação no qual uma menina percorre um trajeto, mandado pela mãe, vai até outra aldeia. Meneses (2010, p.266) explica que, “De um lado, uma linhagem feminina, desdobrada em três gerações: filha, mãe e avó – só mulheres, falta o pai; de outro lado, o masculino, mas um masculino atemorizador: o lobo”. Apoiada nas interpretações de Bruno Bettelheim, a pesquisadora chama a atenção para o confronto com o masculino de uma menina púbere: “Um lobo ‘peludo’, diz o texto, com quem ela, literalmente, nas palavras do narrador, ‘se mete na cama’” (MENESES, p.267). Na versão de Perrault, o conto finaliza com o lobo se atirando sobre a menina e comendo-a. Trata-se de uma versão moralizante e, para lembrar-se de uma expressão de Michel Maffesoli (2010, p.34), “Dentro do moralista há, sempre, um *ressentido* que dorme!”.

Já no texto rosiano, há um diálogo com a história original quando explica que o lobo é ausente, porque os lenhadores o haviam exterminado. E não havendo a figura do lobo, “[...] lobo nenhum, desconhecido nem peludo” a *Fita Verde* monologa: “Vou à vovó, com o cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou” (ROSA, 1992, s/p). Ao chegar à casa da avó, a menina a encontra definhando. O tradicional diálogo entre o lobo e a menina agora se trava entre a neta e a avó:

A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar apagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim refluxo. Dizendo: — Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo.

Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada; e estava suada, com enorme fome de almoço. Ela perguntou:

— Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!

— É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta... — a avó murmurou.

— Vovozinha, mas que lábios, ai, tão arroxeados!

— É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta... — a avó suspirou.

— Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?

—É porque já não te estou vendo, nunca mais minha netinha... — a avó ainda gemeu.

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: — Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...

Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo (ROSA, 1992, s/p).

Na versão dos Grimm, a avó viverá pelas mãos do lenhador. Na de Perrault, ela será morta pelo lobo. Em Guimarães Rosa, a avó morre de velhice, e a menina sai da aldeia para ter a experiência de ver a avó fenecer. O diálogo, segundo Meneses (2010, p.272), trata da questão metafísica, e não psicológica:

Há um rito iniciático, e uma passagem, dos “verdes anos” da infância ao mundo do “juízo”; mas, longe da dimensão sexualizada do lobo do conto do Perrault, do lobo com que a menina “se mete” na cama, e que a come, aqui se desdobra a dimensão metafísica do encontro da criança com a morte e com a finitude.

Para Bruno Bettelheim (2002, p.240-1), “[...] o vermelho é a cor que simboliza as emoções violentas, incluindo as sexuais. O chapéu de veludo vermelho dado pela avó a Chapeuzinho Vermelho pode então ser visto como símbolo de uma transferência prematura de atratividade sexual [...]”. Na versão rosiana, a cor é exangue da morte. Meneses (2010, p.273) explica:

E a reação da pequena, aqui, é outra: sua perplexidade não é com o tamanho (“como são grandes...”) dos braços, pernas, orelhas, olhos e dentes da avó-lobo do conto de Perrault, mas a neta foca os vários elementos corporais que indiciam o fim: os braços são “magros”, extensão das “mãos tão tremantes”; os lábios são “arroxeados”; os olhos, “fundos e parados” no rosto “encovado e pálido” – todos apontando para a morte iminente e, ao fim, efetivamente sobrevivida. A resposta da avó se dá numa dicção cada vez mais frágil, numa gradação: ela “murmurou”, “suspirou” e “gemeu”.

Na versão de Chico Buarque de Holanda, somos apresentados para uma Chapeuzinho que tem medo de tudo: de conto de fada, de trovão, de brincar, de minhoca, de tomar sopa, de tomar banho, de falar.

E de todos os medos que tinha, o medo mais que medonho era o medo do tal do LOBO. Um LOBO que nunca se via, que morava lá pra longe, do outro lado da montanha, num buraco da Alemanha, cheio de teia de aranha, numa terra tão estranha, que vai ver que o tal LOBO nem existia (BUARQUE, 2010, s/p).

Mas, quando encontra o lobo, ela perde o medo e o desaponta. A menina brinca com a inversão das palavras que causam medo: lobo vira bolo; bruxa é *xabru*; Diabo é *bodiá*.

Mas o engraçado é que, assim que encontrou o LOBO, a Chapeuzinho Amarelo foi perdendo aquele medo, o medo do medo do medo de um dia encontrar um LOBO. Foi passando aquele medo do medo que tinha do LOBO. Foi ficando só com um pouco de medo daquele lobo. Depois acabou o medo e ela ficou só com o lobo. O lobo ficou chateado de ver aquela menina olhando pra cara dele, só que sem o medo dele. Ficou mesmo envergonhado, triste, murcho e branco-azedo, porque um lobo, tirando o medo, é um arremedo de lobo. É feito um lobo sem pelo. Lobo pelado (BUARQUE, 2010, s/p).

Nas três versões apresentadas, além da característica de serem contos de fadas, há o rito iniciatório, o enfrentamento do medo, os planos psicológico, moralizante e pedagógico em Perrault, o viés filosófico em Guimarães Rosa e o poder simbólico da poesia em Chico Buarque.

3.2 *Uma Chapeuzinho Vermelho, a versão de Marjolaine Leray*

Uma Chapeuzinho Vermelha é a primeira obra escrita e ilustrada pela francesa Marjolaine Leray, publicada no Brasil, em 2012, pela Companhia das Letrinhas⁶⁷. O texto original foi publicado em 2009 com o título *Un petit chaperon rouge* (Editora Actes Sud) e traduzida para o português por Júlia Moritz Schwartz. Uma das características mais impactantes do enredo é a subversão dos tradicionais papéis que o lobo mau e a Chapeuzinho desempenham.

O texto da escritora francesa mantém uma relação de diálogo com os textos produzidos anteriormente, como propõe Mikhail Bakhtin na teoria dialógica. Ou seja, a narrativa de Leray é um texto que funcio-

⁶⁷Em 2013, a autora publicou *Abril, o peixinho vermelho* (Editora Actes Sud, França), pelo qual ganhou o Prix littéraire de la Fondation MVE – Action Enfance. A obra foi a segunda publicada no Brasil, em 2014, pela Cia. das Letrinhas.

na como uma confluência ou uma convergência de outros textos. Esse espaço de dimensões múltiplas é teorizado, ainda, por Roland Barthes (1988) na obra *O rumor da língua*, quando afirma que “[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem ‘do Autor-Deus’) [...]” e acrescenta “[...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...]” (BARTHES, 1988, p.68-9). Uma leitura mais poderia ser feita. Nem todos os textos anteriores são base para textos posteriores. O linguista brasileiro José Luiz Fiorin (2010, p.15) não nos deixa esquecer que “Só a palavra divina e a do homem antes da queda não se constroem na alteridade”. O desejo pelo conhecimento passa a ser um dilema e uma busca incessante na história da humanidade.

O formato do livro ilustrado contemporâneo, no que tange às dimensões, pode ser vertical, horizontal, quadrado, acordeão, etc. Três são os formatos utilizados nas obras literárias do presente *corpus*. O formato vertical (à francesa) é o mais comum e foi usado em *A Diaba e sua filha* (13x20cm). Nesse formato, as imagens são mais isoladas, trabalhando-se mais com paisagens e retratos. O formato horizontal (à italiana) é mais largo que alto e permite a expressão do movimento e do tempo por meio de imagens sequenciais. É o formato adotado em *Uma Chapeuzinho Vermelho* (20,5x13,5cm) e em *O gato e o Diabo* (28x21cm). O formato quadrado prioriza a imagem em detrimento do texto. O formato foi utilizado em *De morte!* (21x20cm).

O formato do livro de *Uma Chapeuzinho Vermelho* assemelha-se a uma grande caixa de fósforos, a uma caixa de lápis de cor (com cores em tons de vermelho e preto, apenas) ou a uma bolsa de sangue.

A ilustração da capa apresenta o riscado de lápis de cor (que também poderiam ser as raia e os riscos dos palitos de fósforos ou do líquido espesso que flui pelas artérias e veias e conduz sangue arterial, sangue venoso). Sophie Van der Linden (2011, p.8-9) explica:

Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre a capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar silêncios de uma em relação à outra...

A obra tem as vozes do texto e a voz da ilustração. Nesse sentido, as ilustrações não ornamentam o texto; não o traduzem; não fazem equivalência entre um e outro. Trata-se de um diálogo entre o visual e o verbal (que é apenas diálogo; não possui descrição ou a voz do narrador), um duplo discurso, híbrido (verbovisual), e construído em vários níveis.

Figura 3 – Ilustração da capa da obra *Uma Chapeuzinho Vermelho*.



Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

Se a opção for pela imagem do fósforo, que tem o valor figurado da inteligência, o canto direito da capa apresenta uma parte branca (iluminada) com a menina caminhando por uma floresta vermelha (lugar para perder-se) e adentra o miolo do livro até encontrar o lobo mau

à espreita nas páginas iniciais. A capa, que na maioria dos livros funciona como um cartão de visitas, um chamariz para a obra, aqui é parte integrante, faz parte do próprio corpo da obra (não é apenas adorno). A narrativa começa na capa e não termina na última página. A contracapa é o ponto final. Na contracapa, a ameaça apresentada na capa se transforma em uma espécie de redoma, um útero que protege a menina.

O pacto de leitura, a expectativa, muitas vezes começa na capa e insinua uma pista a ser percorrida. A capa do livro é formada pela primeira e quarta capas (capa e contracapa), que são independentes em *A diaba e sua filha*, em *De morte!* e em *Uma Chapeuzinho Vermelho*, e se relacionam formando uma única imagem (separada pela lombada em dois espaços distintos), como é em *O gato e o Diabo*.

Se for eleita a imagem da caixa de lápis de cor, o olhar e os traços de uma criança que interpreta as versões seculares são apresentados com o mínimo de cor: o vermelho, o preto, o cinza e o branco. Os traços são simples, do singelo dos traços infantis e que ajudam a materializar o tom sintético da narrativa. Na verdade, são desenhos minimalistas que ajudam a sistematizar a história e a potencializar sua expressividade. O leitor tem a impressão que está dentro do bloco de desenho de uma criança-artista. As ilustrações, com o seu aspecto infantil, quando encadeadas com o tema da inocência trazem à tona o caráter satírico da narrativa.

O livro ilustrado articula duas linguagens: o texto e a imagem. Linden (2011, p.8) explica que, “Quando as imagens propõem uma significação articulada com a do texto, ou seja, não são redundantes à narrativa, a leitura do livro ilustrado solicita apreensão conjunta daquilo que está escrito e daquilo que é mostrado”. O título do livro ilustrado, na capa, por exemplo, estabelece o primeiro vínculo entre texto e imagem. Linden (2011, p.58) explica que, “Ao orientar a leitura, num primeiro momento, o título antecipa necessariamente o conteúdo. Além disso, o título pode funcionar como uma chave de interpretação da narrativa, uma hipótese sobre a fábula”. Assim, no *corpus* narrativo da pesquisa trata-se da narrativa de uma Chapeuzinho Vermelho (diferente

das outras), da estória da diaba e sua filha, da fábula do gato e do Diabo e do conto pagão sobre a morte.

Se a opção for pela imagem da bolsa de sangue, estamos diante de um corpo irrigado pelo sangue, pela cor da vitalidade; o livro esconde entranhas e órgãos que pulsam. Meneses utiliza a *Doutrina das cores*, de Johan Wolfgang Von Goethe, para analisar a simbologia da cor vermelha e desvela que a cor remete ao sangue (da menstruação, da defloração, do corar e do enrubescer); ao fogo; à revolução. Dessa forma, segundo a autora, a cor vermelha “[...] se expande assim inevitavelmente do sangue ao rubor das faces; do sangue sexualmente auferido (menstruação/defloração) ao sangue derramado, ao ferimento, à carne viva” MENESES, 2010, p.269).

Referente ao esqueleto da narrativa, o encadeado das ações executadas pelas personagens, o desenvolver dos acontecimentos (o efeito artístico e emocional), o enredo, na versão de Marjolaine Leray, acompanha a mudança de eixo das narrativas de Guimarães Rosa e de Chico Buarque de Holanda. O psicólogo Bruno Bettelheim (2002, p.182), na obra *A psicanálise dos contos de fadas*, afirma que “Todos os bons contos de fadas têm vários níveis de significados; só a criança pode saber mais aqueles que são importantes para ela no momento. À medida que cresce, a criança descobre novos aspectos desses contos [...]”. Nesse sentido, Leray parece ter materializado um viés contemporâneo à narrativa.

A mãe está ausente na narrativa e não fará recomendações sobre o comportamento da menina, o de seguir um caminho reto, de não cometer erros e de não correr riscos, de não conversar com estranhos. A menina, também, não sai da proteção de um lar para viver uma realidade que desconhece. A menina parece desenhada para habitar apenas o livro. Mesmo de aspecto físico frágil (as suas pernas, mãos e pescoço quase sempre são apenas traços miúdos), ela é a protagonista da sua vida e enfrenta as situações de forma serena, ponderando, avaliando e decidindo pela solução mais eficaz. Então, nesse sentido, a menina é uma espécie de síntese secular de todos os Chapeuzinhos que já existiram. O poder da palavra do lobo, o discurso de sedução, a lábia do exímio jogador das versões anteriores, dá vez à fala adocicada da menina, porque o

vozeirão dele (o lobo) apresenta signos esvaziados de significado. A voz autoritária do lobo contrapõe-se, agora, à voz medida da menina.

3.3 Exercício de decupagem

Para melhor compreender a narrativa, cabe a contemplação de sua ossatura. Um exercício de decupagem da narrativa em cenas revela a sua estruturação.

No diálogo do lobo e com a Chapeuzinho Vermelho, não há a presença do narrador como organizador das falas. A palavra está com os personagens, que agem como atores que criam o confronto dramático, por meio do discurso, alternando-se reversivelmente. O que auxilia a organizar as falas são o projeto gráfico e a ilustração. A fala do lobo é grafada com a cor preta, a cor também dos traços de seu personagem; da cor vermelha são as falas da Chapeuzinho. Na verdade, os dois personagens se utilizam da fala pura, como proposto por Santos (2010), com a ausência de verbos como disse, falou, respondeu (os verbos *dicendi*, *declarandi* e *sentiendi*) para expressar-se, também não se informa sobre os movimentos e as inquietações do enunciador: “Tudo deverá estar contido única e exclusivamente na *fala*. É como se apresenta a maior parte das *falas* no texto dramático” (SANTOS, 2010, p.78, grifo do autor). A ilustração também é feita por traços simples, a lápis, com apenas duas cores: preto (o lobo) e vermelho (a menina).

Na *primeira cena*, uma pequena menina, com capuz vermelho, caminha pela floresta. Já na primeira ilustração do livro, sem o auxílio de nenhuma informação textual, aparece uma Chapeuzinho frágil, diminuta em cena com um lobo. O lobo é grande, forte e feio. Na *segunda cena*, enquanto a menina caminha, um lobo magro, com as mãos apoiadas na lateral do tronco, espera no meio do caminho. Na *terceira cena*, o lobo agarra a menina, e ela exclama: “Ai, ai!”. O lobo é lobo e demonstra a sua violência tirando a Chapeuzinho do caminho.

Cabe uma digressão neste momento para pensar sucintamente sobre a questão do percurso, do caminho. Depois de expulso do paraíso, o demônio toma diferentes caminhos. As obras do *corpus* narrativo da

presente pesquisa, todas, têm como cena inaugural um caminho. Tem-se a sensação que falar do Diabo (ou do mal) induz a traçar-se um caminho. A primeira ilustração da obra *A diaba e sua filha*, feita pela egípcia Nadja Fetjő, está em páginas abertas, par e ímpar, chamada de *página dupla* pela linguagem editorial. Na imagem, há um caminho margeado em ambos os lados por casas, e a diaba vai de casa em casa perguntando sobre a sua filha. Cena semelhante é utilizada na obra *O gato e o Diabo*, de James Joyce, ilustrada por Lelis. Depois da contracapa e da folha de rosto (que possuem uma montagem com objetos, para usar um discurso cinematográfico), aparece a primeira cena: uma rua no centro da cidade, cortada pelos trilhos do bonde, margeada por casas. *Uma Chapeuzinho Vermelho* também não escapa desse tipo de cena. A menina percorre um caminho margeado por nada (em fundo branco) que tem um lobo plantado à sua espreita (na obra de Joyce, é o Diabo que espreita o prefeito atrás da porta). São três obras e uma similitude de cena inicial. *De morte!* não foge do percurso. Na folha de guarda, o Diabo foge de algo em caminho que é a própria borda inferior da página. Já na primeira cena, o velhinho carrega lenha e anda por um caminho feito de texto. O velho anda sobre as palavras, em página dupla, que formam a frase “Vinha passando um velhinho, bem alegre, carregando lenha” (LAGO, 2005, s/p).

Figura 4 – O lobo à espreita da Chapeuzinho.



Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

Na *quarta cena*, o lobo suspende a menina até a altura do seu olhar com uma das mãos e com o dedo em riste da outra mão aponta para a menina: “Aonde você vai?”. Ela responde: “Para a casa da vovozinha”. Na *quinta cena*, o lobo coloca a menina no colo e caminha decidido: “Melhor vir comigo”. Ela interpela: “Aonde?”.

Figura 5 – Ilustração da obra *Uma Chapeuzinho Vermelho*.



Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

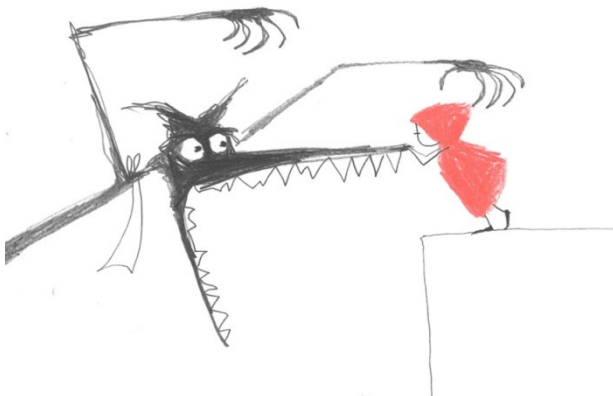
Na *sexta cena*, o lobo coloca a menina sobre a mesa: “Até a mesa...”. Essa cena apresenta o lobo faminto. Ele a suspende no ar e a coloca sobre uma mesa representada por um quadrado feito de duas linhas perpendiculares: “Até a mesa...”. Até aqui, o lobo é o esperto, aquele que sequestra a menina e está dentro do plano, do enredo que sempre funcionou. Na *sétima cena*, o lobo pendura o guardanapo branco no pescoço. Chapeuzinho Vermelho pergunta: “Vamos comer?”. Na cena seguinte, o lobo grita. A menina se mantém impassível. O lobo responde: “Sim! Um pedaço de carne bem vermelha e sangrenta!!!”. Com tranquilidade, a menina faz as tradicionais perguntas sobre as proporções su-

perlativas dos olhos, boca, dentes do lobo. A fala das proporções é a mesma que perdura na mente das crianças e dos adultos há séculos.

Um parêntese é necessário antes de continuar. A resposta do lobo de comer um pedaço de carne vermelha e sangrenta parece fazer referência à versão do historiador Robert Darnton (1986), considerada uma das primeiras versões escritas. Nessa narrativa, o lobo “[...] matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa” (DARNTON, 1986, p.21-2). Quando a menina chegou em casa, o lobo ofereceu carne e vinho. A menina bebeu e comeu, na verdade, o sangue e a carne da avó. O lobo de Marjolaine Leray parece rememorar a refeição de carne sangrenta das primeiras versões.

Na *nona cena*, o lobo abre a bocarra e se prepara para abocanhar a menina. Ela, no entanto, aponta o dedo para o lobo. Chapeuzinho Vermelho: “Ulalá! Que orelhas enormes você tem!”. Na *décima cena*, o lobo levanta os olhos e apalpa as orelhas: “É para te escutar...”. Na *décima primeira cena*, o lobo, com as mãos em formato de garras, se aproxima da menina, novamente. Ela, com as mãos nas costas, constata: “Você também é bem peludo!”. Na *cena seguinte*, o lobo volta à tentativa de atacar. A menina afasta a boca dele: “E tens uns olhos bem grandes?”.

Figura 6 – O lobo ameaça comer a Chapeuzinho



Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

Na *décima terceira cena*, a menina observa os dentes do lobo: “Gente, que dentões!”. Na *cena seguinte*, o lobo fica enfurecido: “São para te comer!”. O lobo é voraz, aqui o grande carnívoro apresenta seu cartão de visitas. Na *décima quinta cena*, a menina reage. O lobo fica parado: “Não, senhor”. Lobo perplexo: “Não?”. A Chapeuzinho cria uma ruptura no andamento da narrativa e introduz uma oposição às vontades do lobo: “Não, senhor”. Ele, secularmente surpreso, pergunta: “Não?”. O lobo, nesse momento, é colocado sobre um terreno instável.

Figura 7 – O lobo perplexo com a negativa da Chapeuzinho.

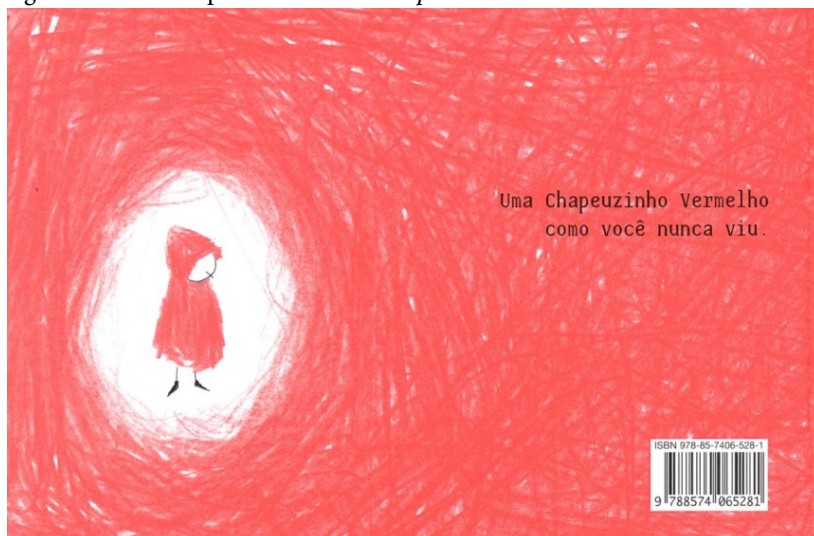


Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

Nesse momento, a fragilidade começa a desvelar a astúcia feminina. Na *décima sexta cena*, a menina junta as mãos como se estivesse fazendo uma prece: “Você tem mau hálito”. E, ele: “Eu?”. A menina faz as tradicionais perguntas e não aceita ser comida por alguém com bafo. Na *décima sétima cena*, a menina oferece uma bala. O lobo estende a mão. Chapeuzinho Vermelho: “Tenho uma bala”. Ele educadíssimo: “Ahn... Obrigado”. Na cena seguinte, o lobo coloca a bala na bocarra. Ela ordena: “Engole”. Na *décima nona cena*, a menina senta na quina da

mesa e assiste ao lobo se esgoelando: “Arrrgh!”. Na *vigésima cena*, o lobo cai no chão. Na *vigésima primeira cena*, a menina olha para frente como se estivesse encarando uma câmera: “Tolinho”. Na *última cena*, já na contracapa, a menina, em uma bolha, está rodeada por traços vermelhos. Um novo olhar para o aspecto físico da Chapeuzinho Vermelho revela um detalhe que não foi percebido anteriormente. Ela possui pernas e braços traçados com a cor preta, ou seja, debaixo do imenso capuz esconde-se a mesma cor da qual é feito o lobo, também há o mal.

Figura 8 – Contracapa da obra *Uma Chapeuzinho Vermelho*.



Fonte: (LERAY, 2012). Arquivo particular do autor.

Um aspecto importante, nessa sequência de cenas e diálogos, é a convergência entre texto e imagem. Nesse sentido, o escritor e ilustrador Luís Camargo (2006), orientado por Marisa Lajolo, na tese *Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem a Angela Lago*, propõe uma mudança de paradigma na análise de livros para crianças em relação à interface entre visual e verbal:

O modelo interpretativo que prioriza a busca de equivalências entre os dois discursos comete, a

meu ver, duas faltas: em primeiro lugar, o de não reconhecer a linguagem visual, sua história, sua teoria e sua crítica, como se a linguagem visual não pudesse ter voz própria, que só pudesse funcionar como ressonância do texto; em segundo lugar, deixa de perceber os significados construídos pela *co-laboração* dos discursos. Aqui, a metáfora da conversação pode ser útil para percebermos que, isolando as falas de uma conversa, o texto pode se tornar incompreensível (CAMARGO, 2006, p.25).

Camargo propõe o substantivo *visualidade* como vocábulo para representar as características inerentes a um texto ou a um enunciado que o torna imaginável, visualizável pelo leitor, a partir do seu repertório acumulado de imagens e de sensações. Visualidade é, portanto, a visualização do leitor, o seu trabalho de visualizar o texto, a capacidade de transformar texto em imagem mental (fala interior, feito sensível, emoção).

O escritor italiano Italo Calvino (1990), que dedicou uma das conferências que integra a obra *Seis propostas para o próximo milênio* ao tema, explica que se trata da “[...] capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens” (CALVINO, 1990, p.127). Trata-se, portanto, da capacidade de formar imagens de objetos (de olhos fechados ou abertos) sem a sua presença. Camargo (2006, p.143) afirma que “[...] consiste em representar na alma a imagem das coisas ausentes como se estivessem presentes e fossem percebidas pelos nossos olhos”, ou seja, é a faculdade de ver: “Não podemos dizer que a imagem só imita, só copia, só representa, só descreve ou narra; a imagem também pode *simbolizar*. Isso significa que a imagem pode não apenas ser apenas *vista* como também ser *interpretada*, em outras palavras, que a imagem pode ser *lida*” (CAMARGO, 2006, p.39).

Um intuito forte, quando temos o livro de Marjolaine Leray nas mãos, é classificá-lo como um objeto, mas cabe lembrar-se do escritor e ilustrador Odilon Moraes⁶⁸ (2013), quando discute a relação entre o livro como objeto e a literatura infantil, explicitando que todo livro é um objeto material, objeto de suporte de escrita. Nesse sentido, classificar o livro em seu aspecto formal como objeto é redundante, porque, do rolo de papiro egípcio, do códice dos pergaminhos medievais ao atual livro impresso em papel (e ao código e à florescência do suporte digital), ele sempre foi objeto.

Mas, ao mesmo tempo, sendo o livro o registro de uma cultura, ofusca-se a condição de objeto pela sua natureza de suporte. O que importa, no fim das contas, é o seu conteúdo. O leitor, durante muito tempo, esteve preocupado com a obra literária (ou a informação), e não com as experiências e as impressões materiais.

Moraes (2013) afirma que o corpo físico do livro favorece a simulação do tempo. A materialidade do livro conduz a sequência que organiza a narrativa: as páginas organizam o tempo de leitura e as imagens, e o texto define o tempo interno de cada página. A ordem dos acontecimentos, portanto, advém da ordem das páginas (excetuam-se experiências de quebra da leitura sequencial, como a proposta pelo escritor argentino Julio Cortázar em *O jogo de amarelinha*). Se as páginas forem soltas, provavelmente há um projeto gráfico que induz a leitura; se o intuito for o próprio leitor organizar a sua leitura, ele não consegue

⁶⁸Odilon Moraes é formado em Arquitetura e sempre foi ilustrador de livros. Os livros *A princesinha medrosa* [2002] e *Pedro e a Lua* [2004] ganharam o prêmio de Melhor Livro para Crianças pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Referente à presente discussão sobre livro-objeto, destaca-se que Odilon Moraes criou, a partir do poema simbolista de Alphonsus de Guimaraens, o livro-objeto *Ismália* [2006] e também é autor do livro-imagem *O presente* [2010]. Outra produção importante do autor (em parceria com Maurício Paraguassu e Rona Hanning) é a obra *Prosa e traço* [2012], que apresenta as entrevistas com doze importantes ilustradores de livros infanto-juvenis brasileiros, entre os quais Eva Furnari, Ricardo Azevedo, Angela Lago, Graça Lima e Roger Mello.

ler todas as páginas de uma vez, sendo necessário organizar anteriormente a leitura.

Além do corpóreo, há o incorpóreo que é a arte literária. Esta, segundo Walmor Santos (2010), é o movimento de narrar uma sequência de fatos ou ações que se expõem diante dos olhos do leitor. Para que esse empreendimento tenha êxito, é necessário que o escritor domine o narrador sabendo o que contar, de quem se conta, da intenção que pretende na narrativa.

Na concepção de Moraes, um livro fechado hiberna. O escritor termina seu trabalho ao escrever o livro, o leitor coloca o livro em andamento, completando a obra e o faz mediante o objeto posto entre o escritor e o leitor, a obra literária. Moraes *at al* (2013, p.161) ilumina a questão da seguinte forma:

Se, numa pintura, a visão do espectador pode apreendê-la toda em um instante, no livro, ao contrário, a fruição dá-se aos poucos, desenha-se na horizontalidade do tempo, página a página, na soma dos instantes. Esses instantes, por sua vez, só podem ser inteiramente compreendidos à sombra da página lida anteriormente e na expectativa da página seguinte.

Quando a questão é a literatura infantil contemporânea, o suporte carrega informação, ou seja, a obra é construída com a interdependência do visual, do literário e do tátil. O formato do livro, a encadernação, o tipo de papel, tudo é pensado para a interatividade e o manuseio do leitor. O próprio livro torna-se a experiência estética.

O livro ilustrado é a palavra escrita adicionada à imagem e ao objeto livro. O ilustrador Eliardo França, em entrevista a Odilon Moraes, afirma que “A criança não lê somente a palavra escrita; a imagem tem o mesmo peso da palavra. São duas escritas, duas leituras que a criança identifica perfeitamente” (MORAES *at al*, 2013, p.22).

A feitura da ilustração e a da pintura são diferentes para Eliardo França. Enquanto a ilustração parte da ideia literária, a pintura é livre,

não parte de nada. Trata-se, portanto, de diferença de origem, e não de chegada (a execução). Referente à ilustração, especificamente, França afirma que “[...] a ilustração deve estar ligada ao texto, mas não exatamente reproduzi-lo; não é uma tradução gráfica do texto, ela tem uma vida completa. A ilustração completa o texto e vice-versa” (MORAES *at al*, 2013, p.24).

O ilustrador Rui de Oliveira defende que o ilustrador é um intérprete, um ator, um ser distanciado do texto que cria a imagem narrativa. Nas palavras de Oliveira, “As convenções e sintaxe teatral, o gesto não realista dos atores, a aceitação por parte do público do imaginário teatral, do faz de conta, o depuramento simbólico das luzes e cenários [...]” (MORAES *at al*, 2013, p.36) são aspectos importantes para os ilustradores. O livro como objeto é, para Rui de Oliveira, equiparado ao edifício onde se situa o teatro. Nessa alegoria, a fachada do teatro é a capa do livro; a entrada do teatro é a página de falso rosto; abre-se a cortina, e há o palco onde começa o livro. E no palco os personagens atuam. Graça Lima corrobora a ideia do teatro e explica que isto foi uma estratégia, criada em 1990, para melhorar a qualidade do livro infanto-juvenil brasileiro: “Iniciamos a prática da utilização da falsa guarda como uma pausa, como a cortina fechada antes de um espetáculo, o momento em que a criança sai da agitação para se dedicar à leitura” (MORAES *at al*, 2013, p.172).

Uma Chapeuzinho Vermelho possui essa falsa folha de rosto (ou falsa guarda) com a informação do título da obra sobre fundo branco e uma rebarba de ilustração da página de guarda no canto esquerdo. A folha de rosto apresenta o título da obra, a autora e o logotipo da editora. Do *corpus* literário da presente pesquisa, apenas em *A diaba e sua filha* a estratégia da falsa guarda está ausente. Em *O gato e o Diabo*, antes da folha de rosto (com as informações de título, autor, ilustradora e tradutora) estão estrategicamente posicionadas a ponte e parte da cidade, em ângulo *plongée*⁶⁹, sobrepostos com papel de carta, caneta tinteiro, óculos

⁶⁹*Plongée* (mergulho, em português). A câmara está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. É conhecida como “câmera alta”. Quando a câmara está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima, denomina-se de *contra-plongée*

e xícara com chá, há uma falsa folha de rosto com o título sobre o lado de cá da cidade e parte da ponte. Nessa imagem, aparece um grande tridente. O ilustrador, nesse caso, integra a folha de rosto ao discurso da narrativa. Também em *De morte!* utiliza-se o recurso da falsa guarda e nela se apresenta um Diabo fugindo de algo que não sabemos o que é.

O teatro é uma forma apurada de narrar uma história, um espetáculo, um ato religioso ou a expressão da divindade, é o local onde se vê (do grego *theatron*), onde se observa a ação ou os acontecimentos. É possível expandir a alegoria proposta por Rui de Oliveira para além da compreensão de edifício destinado para representações dramáticas do teatro⁷⁰ e do livro. Ambos, na literatura para crianças, apresentam um cenário no qual os atores (e personagens) se movimentam.

É esse espaço que nos interessa: o ambiente de embate dos personagens. A literatura infantil apresenta, em um palco, os personagens: a) dois personagens se enfrentam em desafio para ver quem é o mais forte (*Um Chapeuzinho Vermelho*); b) uma carta narra como os moradores de uma cidade enfrentaram o Diabo (*O gato e o Diabo*); c) a longa espera da mãe que perde a filha até recuperá-la (*A Diaba e sua filha*); d) o velhinho que engana a morte e o Diabo (*De morte!*).

Então, há uma aproximação das obras: o edifício do teatro e o objeto livro. Mas há o espetáculo em si (a narrativa, o dramático) que implica um espaço cênico, atores, ação dramática e um público que aceita a realidade ilusória.



(contra-mergulho, em português), a chamada câmara-baixa. O diretor estadunidense Wes Anderson utiliza o recurso em filmes como *Os Excêntricos Tenenbaums*, *O Fantástico Sr. Raposo* e *Moonrise Kingdom*.

⁷⁰É evidente que as aproximações entre teatro e literatura podem ser esmiuçadas em outros detalhes, como o palco que é espaço do espetáculo teatral em si; que há gênero literário dramático; que o conjunto de obras de um autor, de uma época ou de um país tem as suas especificidades, etc.

Charles Perrault viveu no século XVII, em Paris, época da Monarquia Absoluta, em uma sociedade que era católica e tinha uma estrutura feudal baseada na economia agrária. Os irmãos Grimm são da Alemanha feudal do século XVIII, com histórias advindas da cultura popular. Guimarães Rosa recria a tradição oral e metafísica do sertão mineiro. Já Leray atualiza o imaginário coletivo do secular conto de fadas de uma menina que se perde na floresta, tem um entrave com um lobo e um final feliz ou infeliz, dependendo do narrador e do espírito de cada época.

Ao ler a narrativa de Marjolaine Leray, a sensação que se tem é a de que se está diante de uma narrativa com nova pele, como propôs Maffesoli. É como se a escritora, nascida em 1984, ajustasse a narrativa ao tempo atual, colocasse a obra em sintonia com o tempo; a arte alinhada à vida cotidiana. Ou, como propõe Maffesoli (2010, p.30), a autora consegue “[...] um real *reencantamento do mundo* ou um lúdico ambiente”. De certa forma, a versão rosiana já havia alcançado o mesmo resultado. Meneses (2010) fala que Guimarães Rosa faz uma espécie de rompimento, um intento de desacostumar o leitor. *Fita Verde no Cabelo* faz com que a “[...] ruptura de um paradigma consagrado terá o efeito de atrair o olhar para o que surgia desatentamente no nosso campo de visão, de desautomatizar a percepção e, assim, forçar a atenção, ou melhor, nos forçar a prestar atenção” (MENESES, 2010, p.269).

Nesse sentido, cabe lembrar que a leitura de um texto, em primeira hipótese, para Roger Chartier (1991) – como também, de certa forma, para a teoria de análise que enfoca o acontecer artístico ou cultural da análise no receptor –, é uma “[...] operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades” (CHARTIER, 1991, p.178). No cotidiano, segundo Certeau (1994), as pessoas comuns subvertem as representações que as instituições tentam impor: “A tática é um movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’ [...] e no espaço por ele controlado” (CERTEAU, 1994, p.100). O modelo tático é composto por indivíduos ou grupos que são fragmentados e para os quais a necessidade faz a

tática. Ela é ágil e flexível, infiltra, mas não tenta dominar. Michel de Certeau (1994, p.100) afirma que “Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas”. A tática é uma metodologia e acontece, por exemplo, quando uma pessoa altera uma história durante o processo de leitura. O poder da tática está na impossibilidade de sua identificação quando as pessoas criam ou recriam obras habitáveis para suas mentes. O autor acrescenta que, “Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 1994, p.101).

A segunda hipótese de Chartier diz respeito à maneira como os significados de um texto são recebidos pelos leitores. Para o autor, “A leitura não é apenas uma operação abstrata de inteligência: é pôr em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro” (CHARTIER, 1991, p.181).

Uma Chapeuzinho Vermelho, de Marjolaine Leray, é uma narrativa que opera golpe a golpe. Após reconhecer as tradicionais características das orelhas enormes, o corpo peludo, os olhos grandes, os dentes do lobo, ele dá o veredicto: “São para te comer!”. Ela é incisiva e sucinta: “Não, senhor”. É neste momento que a voz da menina aparece. Ela não apenas responde aos questionamentos do lobo, mas se opõe à vontade dele. Ela refuta a ideia do lobo de ser “Um pedaço de carne vermelha e sangrenta!!”. O lobo fica perplexo. Ela revela o motivo: “Você tem mau hálito”. E ela oferece uma bala. Ele agradece a gentileza. Ela ordena: “Engole”. Ele: “Arrrgh!”. Era uma vez um lobo, morto por uma menina quase indefesa. As narrativas do maravilhoso usualmente lançam mão do uso de talismãs ou objetos mágicos para solucionar situações ou problemas difíceis ou satisfazer os desejos. O talismã da narrativa de Leray é a doçura do cotidiano das crianças da atualidade: uma bala.

No texto *A leitura fantástica e a influência do imaginário religioso infantil*, a autora Vera Lúcia Lins Sant’Anna (2005, p.63) considera

que, na contemporaneidade – com os ingredientes da pluralidade, da multiplicidade e da ênfase na ruptura –, “[...] a iconologia infantil perde referências, e as imagens da infância são construídas sem o apoio de um imaginário coletivo, gerando angústia e ansiedade”. Sant’Anna assim se expressa ao explicar a literatura infantil clássica: “[...] povoada de contos de fada, criava situações sociais de oposição muito bem definidas, e a criança corporificava, nas fadas e bruxas, as ideias de bem/mal que se digladiavam, para interferirem na vida de príncipes e princesas, símbolos de cada criança envolvida com o imaginário” (SANT’ANNA, 2005, p.64).

Em *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Leray, a personagem utiliza o mal para não se submeter ao irascível lobo, que desempenha o arquétipo do poder e da destruição. A *Chapeuzinho* clássica é o símbolo da ingenuidade; a contemporânea, da sapiência.

A tradução para o português não traz o vocábulo “pequena” antecedido de *Chapeuzinho Vermelho*, que mais condiz com a história. Os pequenos animais e insetos geralmente auxiliam os heróis, e com eles as crianças se identificam. Aqui é uma pequena menina que não auxilia herói nenhum, ela própria enfrenta o feioso lobo, a criança o vence sozinha.

Gianni Rodari (1982), na *Gramática da fantasia*, ensina as crianças a compor elementos, a reagir aos arquétipos seculares e às oposições binárias presentes nos contos. Um desses exercícios de trabalhar o imaginário, chamou de *Chapeuzinho Vermelho* no helicóptero. O exercício consiste em as crianças receberem algumas palavras para que inventem uma história. Se a narrativa for a da *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, as palavras poderiam ser: menina, bosque, flores, lobo e avó. O inusitado na história é criado pela próxima palavra que rompe a série anterior. O exemplo apresentado pelo autor é a palavra “helicóptero”. As crianças reagem a esse elemento novo, o recurso de um novo contexto. Rodari (1982, p.57) salienta que “[...] o jogo tem a forma de um ‘binômio fantástico’: de um lado *Chapeuzinho Vermelho*, do outro o helicóptero. O segundo termo do binômio é uma palavra só. O primeiro, uma série de palavras que, entretanto, ao confrontar-se com a

palavra ‘helicóptero’, comportam-se como um conjunto”. Na versão de Leray, parece ser acrescido o binômio “bala” e “doçura” à narrativa. Contra todo o conjunto secular de palavras e conceitos da narrativa que trata do medo e da violência, é acrescido o vocábulo “brandura”.

Outro ponto importante é o poder de liberdade que a personagem possui. Georges Bataille afirma que a liberdade é o poder da criança. Um poder que Deus, por exemplo, não tem porque não pode desobedecer a norma que garante a sua existência. Bataille (1998, p.28) esclarece que “A profunda liberdade de Deus desaparece do ponto de vista do homem aos olhos de quem só Satã é livre”. Bataille cita Jean-Paul Sartre (1946), para quem Satã é “[...] o símbolo das crianças desobedientes e amuadas que exigem que o olhar paterno as fixe na sua essência singular e que fazem o Mal no quadro do Bem para afirmar a sua singularidade e a fazer consagrar?” (BATAILLE, 1998, p.28). Nesse sentido, a criança e o Diabo estão do mesmo lado, estão no campo da liberdade, que é limitada pelos adultos e por Deus, que os tenta tornar menores. Nesse sentido, criança e Diabo suspendem a admiração e se revoltam contra os opressores. Ao optar-se por colocar a criança ao lado do Diabo, se complexifica a narrativa, e o lobo passa a ser a parte frágil da narrativa: ele e o homem adulto têm, do outro lado do tabuleiro, o Diabo e a criança.

3.4 *Era uma vez...*

Michel Foucault (1987) afirma que tem a verdade quem é mais forte (quem consegue dominar o outro tem a verdade). Ou seja, não importa a verdade em si, mas quem pode dizer a verdade. Extrair a verdade é uma prática filosófica. Na tortura, ao introduzir coisas no corpo, se extrai a verdade, e o outro se torna inferior. Antes de tirar a verdade de alguém, é necessário submetê-lo ao poder. Em um jogo de poder, há um jogo de forças. A resistência do outro também ameaça o poder, porque este não tem uma só via. O mais fraco pode manter uma resistência.

As versões das narrativas de Charles Perrault e dos irmãos Grimm seguem a pedagogia da exemplaridade: criar um modelo, uma

norma a ser seguida para a vida. Marjolaine Leray apresenta uma performance porque faz uma espécie de restauração ritualizada da verdade (o que a autora crê ser a verdade). É como se ela fizesse uma tortura contemporânea com o lobo, com requinte e sofisticação. A tortura e a violência da Chapeuzinho instauram uma suspensão da ordem secular (o mundo do lobo deixa de ter sentido). A menina joga detrito na ordem dada (de quem venceu e de quem definiu a ordem). A personagem esfacela as expectativas, sendo a partir de agora impossível restabelecer a reintegração do mundo anterior (e é sempre necessária uma dose de violência para tornar à ordem). Na narrativa de Leray, a palavra é o escudo que estanca a violência secular do lobo.

E a ilustração para a peça de teatro de Joël Pommerat? Em 2005, Marjolaine Leray ilustrou o catálogo da peça “Chapeuzinho Vermelho”, no qual aparece a Chapeuzinho (com as mesmas feições da atual) na barriga do lobo. Leray segue a versão dos Grimm, no qual a menina é salva no final? Depois de devoradas Leray abriu a barriga do lobo e de lá retirou a sua própria ilustração? Cabe lembrar que a obra da presente análise foi publicada quatro anos depois da ilustração para o programa da peça de teatro. Então, a menina que seguimos na presente análise foi devorada, em momento, anterior pelo lobo? Foi o aparecimento de Leray que salvou Chapeuzinho (como o caçador no passado)? Ela cortou a barriga do lobo (provavelmente, colocou pedras e costurou a barriga para deixar o lobo imóvel) e de lá retirou a sua personagem? Então, o lobo faminto (com a barriga costurada) teve um enfrentamento anterior com a menina da ilustração de Leray?

Figura 9 – Ilustração da *peça teatral de Joël Pommerat*.



Fonte: Sítio eletrônico <http://marjolaineleray.com/portfólio> (2015).

Chapeuzinho Vermelho é narrativa de tradição secular, na qual o discurso se modifica (e é movediço) a cada tempo e espaço. Trata-se um processo de reprodução do texto anterior e de criação de novo texto. Os leitores e os escritores revigoram os textos a cada novo recontar. A cada escrita, o texto é renovado, é modificado, ele se move.

4 DE MORTE!, DE ANGELA LAGO

Deus come escondido, e o Diabo sai
por toda a parte lambendo o prato...

Grande Sertão: veredas
de Guimarães Rosa

No artigo “O mundo como representação”, o historiador Roger Chartier (1991) analisa a crise das Ciências Sociais. Entre os vários focos do texto, interessa ao presente estudo a análise do encontro e do distanciamento do mundo do texto com o mundo do leitor.

Como já citamos anteriormente, a leitura de um texto, em uma primeira hipótese, para Chartier (1991, p.178), é uma “[...] operação de construção de sentido efetuada na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades”. A segunda hipótese de Chartier diz respeito à maneira como os significados de um texto são recebidos pelos leitores. Como também citamos anteriormente, para o autor, “A leitura não é apenas uma operação abstrata de inteligência: é pôr em jogo o corpo, é inscrição num espaço, relação consigo ou com o outro” (CHARTIER, 1991, p.181). Referente à representação, Chartier cita o *Dicionário universal*, de Furetière, edição de 1727, no qual o termo, em uma primeira acepção, concebe a representação como a reposição da imagem em memória, a substituição da ausência por um objeto semelhante. Trata-se de uma relação entre o objeto ausente e a imagem presente que lhe é homóloga. O segundo sentido da palavra diz respeito a dar às propriedades e imagens das coisas naturais uma função de representação moral.

Leite, Szesz e Santana (2010, p.176) afirmam que “Chartier nota [...] que é um falso debate contrapor a objetividade das estruturas a uma suposta subjetividade das representações. Isto porque as divisões da organização social são incorporadas sob a forma de representações coletivas”. Essa representação coletiva, conceito criado por Émile Durkheim e Marcel Mauss, teria a vantagem de articular melhor o mundo social do

que o de mentalidade porque trabalha o recorte pelo qual a realidade é construída pelos grupos sociais; reconhece a identidade social através de suas práticas e verifica as formas institucionais e objetivas da existência.

No texto “O mundo como representação”, Chartier (1991) explica que disciplinas como a Linguística, a Sociologia e a Etnologia questionaram os objetos da história em relação às novas exigências teóricas. Uma das reações dos historiadores foi a da anexação dos territórios dos outros, mas com novos tratamentos como “[...] as técnicas da análise linguística e semântica, as ferramentas estatísticas da sociologia ou certos modelos da antropologia” (CHARTIER, 1991, p.174). A história passa a optar por uma pluralidade de abordagens e entendimentos em oposição à compreensão anterior de história global, da definição territorial dos objetos de pesquisa e da primazia do recorte social.

Cabe voltar a frisar que, para Chartier (2002), a partir do dicionário de Furetière, a palavra “representação” tem dois significados contraditórios. Segundo o autor, “[...] a representação manifesta uma ausência, o que supõe uma clara distinção entre o que representa e o que é representado; de outro, a representação é a exibição de uma presença pública de uma coisa ou pessoa” (CHARTIER, 2002, p.174). Chartier analisa a noção de representação e defende a ideia dos historiadores que entendem a escrita da história com gênero de narrativa. A história é conduzida por uma intenção e por um princípio de verdade; o passado é o objeto exterior do discurso e precisa ser passível de controle. Para Chartier, o historiador precisa propor a inteligibilidade mais apropriada a um objeto, *corpus* ou problema. O historiador também precisa fazer com que a sua ciência mantenha diálogo com as outras áreas de conhecimento: Filosofia, Sociologia, Literatura, etc. O encontro com os outros saberes instrumenta a história a ter mais rigor em seus estudos. Alesander Kerber (2002, p.137) corrobora essa ideia quando afirma que:

Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói suas representações, que acabam orientando as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade que cada sociedade constrói e reelabora por meio

de lutas constantes. O conjunto das representações de um determinado contexto histórico constitui o imaginário desse contexto. Sempre, para a compreensão do real, há um processo de significação e de associação com símbolos já existentes no imaginário de um determinado grupo. Até o desconhecido é pensado a partir de símbolos já conhecidos. Uma realidade, assim, nunca é apreendida de forma pura: sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam.

As representações do passado são revistas e alteradas, porque há novos estudos e diferentes áreas do conhecimento convergindo ou criando fricções. O escritor José Saramago, por exemplo, através do universo literário, interpretou fatos históricos e os trouxe para a arte da palavra. Assim, instigou estudos sobre a interface entre literatura e história. Os teóricos da Pós-Modernidade, por sua vez, propõem a representação como caráter ficcional e poético na escrita da narrativa da história, enquanto os historiadores entendem o conceito de representação como a reconstrução de um passado real. Conforme os historiadores, pós-modernistas e demais pensadores e intelectuais avançam em seu embate (ou debate), novas teorias surgem, emergem diferentes maneiras de pensar e redigir, e outros motivos (conteúdos) são iluminados no processo de construção histórica. Chartier (1991, p.17) acrescenta:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade, de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por e-

las menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciavam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas económicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio.

Antes de aprofundar a gênese do Diabo na arte e na cultura, cabe distinguir a forma como a literatura e a História trabalham os acontecimentos. De acordo com Soistak e Oliveira (2010), no caso da literatura, o autor não se submete a fatos preexistentes como ocorre na História, que faz uso de documentos comprobatórios. Cabe, segundo as autoras, ao escritor de ficção essencialmente o uso da verossimilhança e “[...] que convença o leitor da possibilidade de terem acontecido na realidade” (SOISTAK; OLIVEIRA, 2010, p.84). A exposição dos acontecimentos através de palavras ou de imagens (a narração), por sua vez, pertence aos dois universos: o literário e o histórico. Como o escritor, o historiador também interpreta os fatos. A narrativa histórica, portanto, é o resultado da referência mais a interpretação. Na narrativa ficcional, há uma pseudorreferência somada à interpretação. No entanto, a estética da linguagem não prejudica o conteúdo da História, segundo as autoras. A figuração linguística auxilia o discurso historiográfico por meio dos significados conotativos e subjacentes.

Um dos exemplos mais esclarecedores do enlace da literatura e da História é o romance histórico contemporâneo. Soistak e Oliveira (2010, p.70), explicam que ele, “[...] embora ainda venha carregado de didatismo, não busca colocar o leitor a par dos acontecimentos, mas fazê-lo refletir sobre eles, sobre sua parcela de verdade, sobre a sua natureza”. Nesse intuito, o romance apresenta como características a ironia e a paródia; a intertextualidade; o julgamento de valor do narrador e a in-

serção de fatos pertencentes ao imaginário coletivo popular; o estímulo à reflexão sobre o fazer literário (metaficção); anacronismos; distorção consciente da história; utilização de estruturas “incomuns” (o romance parece amorfo no sentido de não possuir uma forma definida). Mesmo que o romance histórico tradicional e o contemporâneo tenham sofrido substanciais mudanças, Soistak e Oliveira (2010, p.72), esclarecem que “O que mudou não foi o objetivo desse tipo de escrita, que ainda é conscientizar o leitor sobre a verdade histórica, mas a maneira com que isso acontece”. O romance histórico contemporâneo, de certa forma, progressivamente funda uma nova retórica utilizando-se do recurso das situações cotidianas, cuidado com a verossimilhança, prioridade ao individual em detrimento do coletivo, rapidez da narração (movimento) e gosto em reproduzir o mundo real e os acontecimentos plausíveis.

Uma obra importante nesse sentido é o romance *Memorial do convento*, de José Saramago, que usa o discurso direto, sem marcadores de mudança de parágrafo e de fala dos personagens. A ação do romance é centrada em um herói único, representado coletivamente pelo povo português que não faz parte da história oficial. O narrador, segundo Soistak e Oliveira (2010, p.84), “[...] se posiciona no presente da enunciação para assumir um relato consciente de um passado problemático”. Essa característica é a do romance contemporâneo: analogias com a atualidade, ironia, intertextualidade e crítica constantemente ao registro oficial. Na estrutura do romance, o autor contrapõe a obra do Convento de Mafra ao processo de construção da passarola, ou seja, o sacrifício humano diante do “fator deus” ao desejo de voar, exercício de sensibilidade do “fator humano”. Também opõe o amor real ao amor popular (D. João e D. Maria Ana, e Baltasar e Blimunda).

Após esta breve incursão no conceito de representação do ponto de vista da literatura e da História – sobretudo do romance histórico contemporâneo e da narrativa historiográfica –, cabe investigar como o Diabo é representado na obra *De morte!* da escritora Angela Lago.

Figura 10 – Capa do livro *De morte!*

Fonte: *De morte!* (Angela Lago, 2005). Arquivo particular do autor.

4.1 As máscaras do Diabo para as crianças

As histórias do Diabo para as crianças parecem funcionar como o lugar para medrar, um lugar de abrigo à luz, de escuridão antes de entrar no universo do adulto. Peter Stanford, em *O Diabo: uma biografia* (2003), explica que o existir do Diabo funciona como um esqueleto dentro do armário pronto a ser utilizado em momentos de crise e de falta de fé.

Angela Lago, no texto *De morte!*, narra um conto do folclore e o ilustra com imagens de Albrecht Dürer. Assim, as imagens do Diabo – de uma experiência visual anterior –, que tinham um propósito de um grupo social da Idade Média, são remontadas para ilustrar uma narrativa do imaginário coletivo brasileiro atual. A criação humana da arte traduz os sentimentos, a emoção, a história de uma época, mas ela é universal. Nesse sentido, Camargo (2009, p.208) explica que a palavra

“[...] é um signo resolvido em si mesmo, tanto no que significa, quanto no que deixa compreender”. Mas que precisa ser compreendida pelo domínio da língua. A imagem, por sua vez, “[...] não olhamos para uma imagem em português ou em alemão”. O autor esclarece que a nossa aproximação com uma imagem sempre revela um reflexo parcial da realidade e que nossos olhos precisam ser instruídos para ver o ambiente; precisam ser ensinados para ver e acreditar no que enxergam. Mendes (2007, p.44) ilumina a compreensão sobre o processo de criação de Angela Lago ao afirmar que:

As ilustrações da artista (e seus textos gráficos) são colagens feitas a partir de outras imagens (imagens de Albrecht Dürer) que, depois de remontadas, criam uma nova imagem, têm uma outra característica, a característica de Angela. Portanto, são dela essas novas imagens criadas, tanto que a artista diz, para quem quiser ouvir, que elas foram feitas a partir de outras imagens – isto está na capa do livro. Com esse gesto, além de desmistificar a falsa ideia de que o artista “cria do nada”, Angela aponta para uma nova direção, aponta para Dürer e aumenta o campo de possibilidades interpretativas, além da possibilidade de despertar no leitor o interesse pelo conhecimento da obra de Dürer, caso não a conheça (dessa forma permite uma atualização dela mesma como escritora e do leitor).

Se Angela Lago recorre ao gravador medieval Albrecht Dürer, Ricardo Azevedo ilustra o livro *Contos para enganar a morte*, do qual faz parte a narrativa “A quase morte de Zé Malandro”, com a xilogravura típica dos cordéis nordestinos. A técnica é a mesma: produzem-se imagens pela incisão e talhos em placas de metal, madeira, pedra para obter-se a matriz. Também nas obras “A Vida e a outra vida de Roberto do Diabo”, de Ricardo Azevedo, e “Tereza Bicuda”, de Ciça Fittipaldi, existem pontos imutáveis, invariantes. Os elementos que constituem a

memória são os acontecimentos individualmente vividos e os acontecimentos do grupo ao qual a pessoa pertence (“vividos por tabela”), podendo chegar ao extremo do “[...] fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase herdada” (POLLAK, 1992, p.2). Aqui cabe uma digressão para entender-se que a memória é constituída por pessoas e personagens, como a dos acontecimentos, também segue a mesma lógica e é construída a partir de pessoas existentes na trajetória da vida, de pessoas que se conhecem “por tabela” e de pessoas de outro espaço-tempo. Os lugares da memória, por sua vez, estão ligados a lembranças pessoais e de apoio no tempo cronológico. Para o autor, locais “[...] fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1992, p.3). Os critérios de acontecimentos, personagens e lugares dizem respeito tanto a fatos concretos vividos pela pessoa como à projeção de eventos nos quais ela não estava presente ou a um tempo no qual ela talvez nem tivesse ainda nascido, mas que é elemento formador da sua memória. Então, é evidente que nem tudo fica registrado. A memória é seletiva porque depende do momento em que é articulada e da parte que é herdada (e se herdada, há ainda a interface entre memória e sentimento de identidade). Mesmo a memória nacional é objeto de disputa para definir o que será registrado na memória do povo. Assim sendo, ela também é fenômeno construído, fruto de um trabalho de organização social e individual⁷¹. A representação do rinoceronte passa pela memória. No

⁷¹Pollak (1992, p.5) afirma que “A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio de negociação direta com outros”. Evidencia-se, então, que tanto a memória como a identidade não são a essência de uma pessoa ou grupo porque são “palavras” negociadas. Memória e identidade são valores disputados em conflitos sociais, políticos e intergrupais: é o confronto entre a memória individual e a memória dos outros. A memória política, inclusive, pode também ser disputada entre várias organizações com o intuito de reconhecer a interpretação do passado de determinado grupo e que “[...] consiste na valorização e hierarquização das datas, das

mesmo ano que Dürer produziu a sua gravura do rinoceronte, o artista alemão Hans Burgkmair (1473-1531) fez a xilogravura do mesmo rinoceronte. Se a gravura de Dürer é amplamente conhecida, a de Burgkmair é de pequena circulação, mas apresenta um animal mais próximo da realidade. No artigo *O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência*, Roberto de Andrade Martins (2014, p.214) afirma que “Comparando-se a gravura de Burgkmair com a de Dürer, vemos que naquela já não aparece mais a couraça, nem o chifre adicional nas costas. Apresenta uma corda nos pés do rinoceronte, em vez de uma corrente (conforme as descrições da época)”. A imagem de ambos os artistas apresenta equívocos, acréscimos no corpo do animal que o verdadeiro rinoceronte não possui. Se Dürer coloca um chifre nas costas, Burgkmair põe uma crina.

Figura 11 – Hans Burgkmair, *O Ganda*, (1515), Graphische Sammlung Albertina.



Fonte: http://www.helenabarbass.net/papers/2000_Monstros_H_Barbass.pdf

personagens e dos acontecimentos” (POLLAK, 1992, p.6). Este trabalho é denominado de trabalho de enquadramento da memória. Ao lado dele, existe o trabalho da própria memória em si. Pollak (1992, p.7) esclarece que “[...] cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização”. A partir do momento em que a organização tem a memória organizada, ela passa a influir e trabalhar a favor da organização. Trata-se de uma espécie de investimento no passado para conseguir a identidade da organização no presente.

A representação do Diabo na literatura também passa pela memória⁷², mas também pelo trabalho de escrita dos autores e de como é feita a edição dos textos, como quer Roger Chartier. Os escritores voltam o olhar para o ser humano e para a literatura contemporânea fazendo um discurso sobre Deus no qual é expressa a crise espiritual da consciência moderna. Kuschel (1999, p.217) explica que “O falar sobre Deus tem nos escritores a função de um auto-esclarecimento realista do ser humano acerca de suas possibilidades e esperanças e acerca dos enganos a que ele mesmo se submete”. Na literatura e na Teologia, toma-se consciência de que não possuímos o objeto do qual se fala. A Teologia só terá êxito se perceber o “[...] desgaste de suas imagens e de sua linguagem, das fórmulas vazias em que pode incorrer sua expressão” (KUSCHEL, 1999, p.225). O diálogo entre literatura e Teologia trata de colocar um holofote sobre o mistério da existência humana.

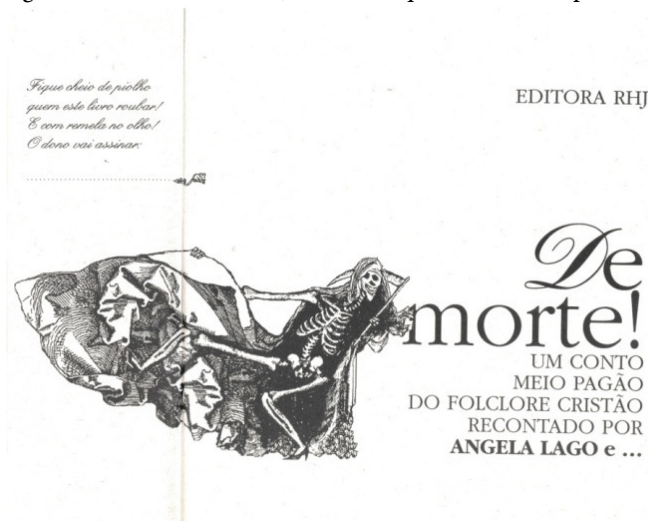
No caso do texto *De morte!*, o enredo mostra que, um dia, o menino Jesus desceu do céu para brincar na Terra. São Pedro acompanhou o menino. Chegando à Terra, um velhinho largou seu trabalho e jogou uma “pelada” com o menino. Em agradecimento, Jesus concedeu três pedidos ao velhinho. Ele pediu: ver a Morte de frente quando chegasse a hora da sua morte; se alguém se encostasse à sua cama, que ficasse grudado sem conseguir desgrudar sem a sua ordem; e que a mesma coisa acontecesse se alguém sentasse em sua cadeira. Depois de um tempo, deitado na cama, o velhinho viu a Morte entrando. A sua hora tinha chegado. Depois de muita insistência do moribundo, a Morte deixou que rezasse o último Pai Nosso. A reza foi tão lenta e arrastada, que a Morte sentou na beira da cama e ficou grudada. Com a Morte sem ação, o coveiro e o padre começaram a reclamar da falta de trabalho. O velhinho soltou a Morte em troca de mais vinte anos de vida e com a

⁷²No final do texto “Tereza Bicuda”, a autora Ciça Fittipaldi, depois de ter narrado todo conto, esclarece que “O lugar ficou assombrado, muita gente se danou por lá. Uma serra tão bonita! Ainda hoje todo mundo tem medo”. E fecha a narrativa dizendo que “Andei por lá tudo e nunca vi nada disso”. Angela Lago também se reporta à memória coletiva na narrativa “O Diabo loiro” ao esclarecer que “Esta é uma história que vira e mexe acontece”.

condição de a Morte aparecer no lado esquerdo de quem fosse morrer e no lado direito se ainda não fosse a hora de morrer. Sem ninguém morrer durante muito tempo, agora tinha muito trabalho, e o velhinho se disse médico. Se a Morte aparecia no lado esquerdo, dizia que não tinha jeito; se aparecia do lado direito, mandava abrir as janelas e tomar canja. Com os presentes, o velhinho vivia muito bem. Depois dos vinte anos, a Morte, com medo do velhinho, mandou o Diabo buscá-lo. Depois de tomar uma cachaça com o velhinho, o Diabo sentou na cadeira e ficou grudado. A água fervendo que sobrava, o velhinho jogava no Diabo. Com o sofrimento, o Diabo esconjurou que a Morte aparecesse. O velhinho achou que já era o seu tempo e foi para a porta do céu. São Pedro não quis deixar o velhinho entrar porque não havia pedido o céu entre os três pedidos que fez ao menino Jesus. O Diabo também não queria o velhinho no inferno. O jeito foi São Pedro aceitar o velhinho, que continua vivendo feliz no céu.

Na folha de rosto, enquanto a Morte abre a parte frontal do seu manto, ela ri para o leitor mostrando o seu esqueleto.

Figura 12 – Folha de rosto (com dobra que mostra o corpo da Morte)



Fonte: De morte! (Angela Lago, 2005). Arquivo particular do autor.

Na folha de rosto, a Morte está com foice e capa cobrindo o seu corpo. Quando se vira a página, que tem um terço da largura das demais – assemelhando-se a um marcador de página (de sete centímetros) –, a nova imagem que se revela é a da Morte abrindo o seu manto e mostrando seu esqueleto. Trata-se de um convite para conhecer a morte, para desvelar o seu corpo, as suas entranhas. Essa página, quando revela o corpo todo da Morte, também traz uma praga para quem roubar o livro: “Fique cheio de piolho quem este livro roubar! E com remela no olho! (LAGO, 2005, s/p)”.

Essa mesma página é encadernada no livro de forma que os dois terços restantes (catorze centímetros de largura), com uma dobra, representam ao final do livro a porta do céu com São Pedro a guardando. É o fechamento do livro, que na página dupla seguinte apresenta uma espécie de epílogo: “Até hoje o velhinho está lá, no céu, feliz como sempre”. A letra “o” de “velhinho” falta no sintagma porque está sendo comida por um coelho. Na página par dessa página dupla, aparece uma vinheta de anjo com leque, sorrindo, e a palavra “Fim”. Essa vinheta é a mesma que aparece no alto da página da ficha catalográfica com a dedicatória da obra: “Para Fernandinha, a santinha da família”.

A dobra da página (da mesma folha), portanto, abre o manto da Morte e abre, também, as portas do céu. Na obra *Personagem encailhado* (1995), Angela Lago, nas páginas centrais, utiliza outra engenhosidade. Do fundo de um manuscrito, uma espécie de rede de linhas e letras, se desprende um estranho personagem que pretende se mover livremente, mas um grampo metálico prende seu pé imerso no manuscrito. O elemento material do livro entra na ficcionalidade, assim como a dobra da folha funciona como porta em *De morte!*. Há a dobra, a porta.

A imagem da morte abrindo o manto parece funcionar como um convite para conhecer a história escrita por Angela Lago, que também é a ilustradora. Na sua obra, a imagem gráfica opera como outro texto que amplia a história. Não se trata, portanto, de uma representação que explica o texto. Mas, segundo Mendes (2006, p.140), “Angela insere elementos que não estão contidos no texto impresso e que apontam para outras referências, diferentes do texto original. Essas inserções

(que podem ser citações a outros autores, histórias paralelas, uma caracterização dos personagens etc.) aumentam a rede de relações possíveis entre os elementos da ilustração e a história”.

Figura 13 – A porta do céu (página com dobra)



Fonte: *De morte!* (Angela Lago, 2005). Arquivo particular do autor.

Lago, em *De morte!* (2005), cria um diálogo com o ilustrador, pintor, gravador, matemático e teórico da arte alemão Albrecht Dürer, que trabalhou com o espírito do Renascimento. Mendes (2006, p.141), nesse sentido, salienta que:

A representação da Morte no livro *De morte!* é um bom exemplo de complexização por síntese. A artista, ao compor uma figura representativa da morte, fundindo à imagem tradicional (gótica) ratos, cigarros, partes de mulher e expressões humanas, amplia o campo original de interpretantes possíveis que essa imagem tinha potencialmente. Se, por um lado, a figura da Morte que a autora

constrói mescla elementos tradicionais como manto negro, ossos e foice – combinação que resalta as características “negativas” desses ícones –, ao sintetizar nessa composição outros signos como o cigarro, os ratos, as pernas de mulher e a expressividade da face (que varia entre riso e sofrimento), pode levar o leitor a um espanto, um certo estranhamento que o motivará a repensar seu conceito de Morte.

Angela Lago explicita, na primeira página da obra, que se trata de um conto meio pagão do folclore cristão recontado por ela e com imagens de Albrecht Dürer. Mas depois do nome da autora coloca “[...] e...”. É como se ela recontasse a história e confiasse ao leitor (as reticências) completar a história. Mendes (2006, p.144) chama isto de ruído criador, que gera no processo de leitura “[...] ambiguidade na construção desse quebra-cabeça que pode criar mais instabilidade no encaixe das peças, ao mesmo tempo em que lhes dá uma maior maleabilidade, permitindo ao leitor compor o quebra-cabeça com maior espaço para a sua subjetividade”. Na contemporaneidade, o leitor deseja participar da narrativa. Lago sabe disto e faz o narrador operar um *pacto de leitura* com o narratário.

Outro aspecto da obra é a narração de uma segunda história paralela e independente da primeira, representando a luta entre o bem e o mal. Ou seja, em Lago há uma superfície amena (a primeira história), e há as profundezas, nas quais as criaturas fazem mover a segunda história. A escritora Angela Lago conta uma história e ilustra uma segunda.

Sob esse viés, é oportuno trazer à luz o pensamento do escritor argentino Ricardo Piglia (1994), que afirma, na obra *Teses sobre o conto*, que a primeira tese é a de que o conto sempre conta duas histórias. O conto clássico narra em primeiro plano a história um e constrói em segredo a história dois nos interstícios da história um. Afirma Piglia (2004, p.89-90) que “Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. Desen-

volver duas histórias significa trabalhar com dois sistemas de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Nesse sentido, Mendes (2006, p.144) explica que:

Os ratos são seres que habitam a terra, a escuridão, enquanto os pássaros vivem no céu. Nos desenhos, os ratos fazem parte da imagem da morte, do corpo da morte, e os pássaros fazem parte das portas do céu. O fato de os ratos estarem fundidos na imagem da Morte permite que pensemos neles como provenientes da morte, representando-a por metonímia. Podemos usar o mesmo raciocínio para os pássaros: pelo fato de fazerem parte das portas do céu, seriam representantes da “celestidade”. Os ratos, a Morte e o Diabo representariam o Mal, enquanto os pássaros e os gatos (principalmente por serem exterminadores de ratos) representariam o Bem. Do mesmo modo que o velhinho luta contra a Morte e o Diabo, o gato e os pássaros lutam contra os ratos.

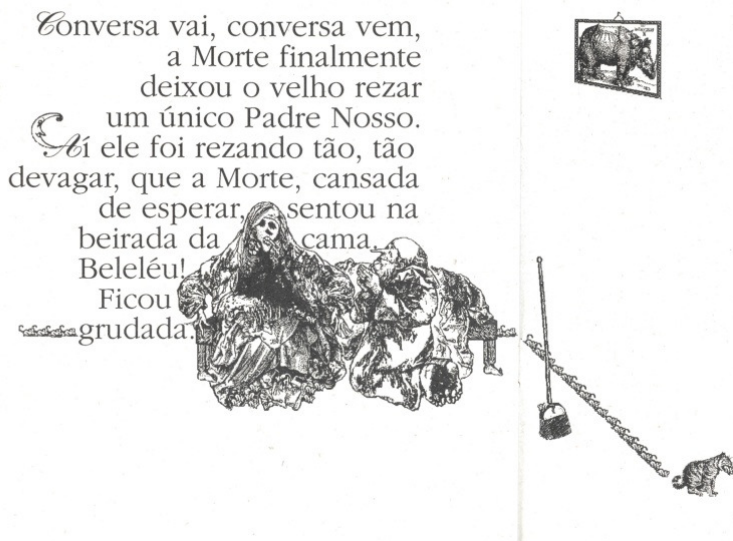
Enquanto a Morte e o velhinho conversam, a Morte deixa o velhinho rezar o último Padre Nosso. Na página seguinte, acima de um gato que espreita um rato atrás da palavra “cama”, acima de uma escada e de uma vassoura em pé, há um quadro pendurado com a imagem do rinoceronte de Dürer.

No alto da página, com todo o seu peso, a obra-prima de Dürer espreita a vitória do homem sobre a Morte semelhante à vitória de Jó sobre o Diabo na passagem bíblica. Angela Lago (2005, s/p) escreve

Acontece que a Morte tinha ficado muito tempo presa e com isto juntou um monte de gente morre-não-morre. E o velhinho tratou de espalhar que agora era médico, doutor. Ia ver os doentes e não errava uma. Se a Morte aparecia do lado esquer-

do, dizia que não tinha jeito. Se ela aparecia do lado direito, mandava abrir as janelas, servir uma boa canja, um copo de água a cada três horas e naturalmente, o doente sarava. Com isto ganhava presentes, porcos, galinha, cachaça. E ia passando do bom e do melhor.

Figura 14 – O rinoceronte, de Dürer, na parede do quarto do velho.



Fonte: De morte! (Angela Lago, 2005). Arquivo particular do autor.

Outro aspecto importante na obra *De morte!* é a questão do jogo que torna a narrativa imprevisível até o final. Mendes (2007, p.33) esclarece que:

Durante a disputa os rivais medirão as forças. Nesse confronto, nem sempre o mais forte fisicamente levará vantagem; a esperteza para realizar um blefe é muito importante e pode definir uma partida. Existem regras, mas a subversão dessas regras faz parte do jogo. Além disso, o acaso pode,

quando menos se espera, mudar a configuração de forças colocando o favorito numa situação de desvantagem. Essa característica faz com que as personagens estejam sempre em posição dinâmica: uma hora fortes, outra, fracas; uma hora ingênuas, outra, astutas.

A tese defendida por Roberto DaMatta de que a casa e a rua, para o brasileiro, são modos de ler, explicar e discursar sobre o mundo também aparece na obra de Angela Lago. O velhinho se diverte com o menino Jesus em uma partida de futebol na rua e engana a Morte e o Diabo no ambiente da casa. O autor afirma que a casa e a rua (o espaço privado e o público) interagem e complementam-se em um ciclo. O primeiro é o lugar da calma e da tranquilidade; o segundo, do movimento. Na casa, somos seres humanos que têm corpo físico e uma dimensão moral e social. DaMatta (1986, p.17) explica que “[...] na casa somos únicos e insubstituíveis”, somos singulares. Segundo o autor, “[...] a casa se exprime numa rede complexa e fascinante de símbolos que são parte da cosmologia brasileira, isto é, de sua ordem mais profunda e perene” (DAMATTA, 1986, p.19). A casa, portanto, organiza um mundo à parte. A rua é o mundo exterior, o espaço público, o predomínio da insegurança e da desconfiança. DaMatta (1986, p.24) sintetiza a dicotomia casa e rua esclarecendo que “[...] formam os espaços básicos através dos quais circulamos na nossa sociabilidade. Sobretudo porque o que falta na rua existe em abundância em casa”. Dessa forma, o espaço público e o privado são complementares, não há uma nítida distinção do que pode ser feito exclusivamente em um e outro para o brasileiro. Para explicar a separação das camadas sociais, podemos usar outros dois substantivos: o uniforme e a fantasia. DaMatta (1986, p.61) explica que “O uniforme achata, ordena e hierarquiza. A fantasia liberta, desconstrói, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais”. A inversão desse mundo ocorre com o Carnaval, que troca e substitui os uniformes pelas fantasias, desordena o mundo do uniforme. O Carnaval também altera os papéis do público e do privado (a rua e a casa), “[...] trocando a casa pelo mundo público e ali realizan-

do ações que são banidas do mundo social aberto. Dormimos no asfalto, em plena rua: local perigoso e maldito, com seu cotidiano cruel e movimentado [...]”. As festas da ordem (ritos cívicos e religiosos) também ligam casa, rua e o outro mundo, mas aqui o corpo é contido e até neutralizado. Como no Carnaval, o espaço comporta “[...] o rico e o pobre, o poderoso e o fraco, o sadio e o aleijado, o homem e a mulher, o adulto e a criança, o santo e o pecador [...]” (DAMATTA, 1986, p.68). Os ritos da ordem, diferentemente, não admitem a troca e a confusão de papéis e posições. O autor, ainda, esclarece que, “Se os ritos da desordem promovem temporárias desconstruções ou re-arrumações sociais, os ritos da ordem marcam de forma taxativa quem é ator e quem é espectador” (DAMATTA, 1986, p.71). Nessas festas, o protocolo precisa ser respeitado. O espaço público e o privado são complementares, se realizam em um ciclo. A separação das classes sociais é diferente e cede à estratificação apenas nas festas do Carnaval com a troca e confusão de papéis: o pobre vira rei; o homem, mulher; o santo tem dias de profanação. Nas festas da ordem, os papéis permanecem inalterados. A tenuidade da separação das classes sociais tem data e a rua (o espaço público) como local de “esbaldar”. Mendes (2007, p.36), nesse sentido, explica que:

Ao acrescentar à história a cachaça e o futebol, símbolos maiores da brasilidade, a autora pinta as cores verde e amarela no conto e, dessa forma, contribui para a complexificação da obra (já que ela reelabora os dados originais). Essas cores ganham tons mais intensos quando identificamos no velhinho uma característica do nosso povo, quase tão forte quanto o “jeitinho brasileiro”: “a lei de Gerson” (“O importante é levar vantagem em tudo, certo?”). A partir do momento em que o velhinho tem o direito a ter desejos, ele quer levar vantagem em tudo. Faz acordos e sempre está dando um jeitinho: ganha da morte mais vinte anos, do Diabo o acordo para não ser recebido no inferno e finalmente consegue entrar no Céu porque é amigo do Menino Jesus.

Em *De morte!*, o riso está presente na imagem da Morte (a execução é quando ela está fumando), contrariamente aos demais personagens, que são apresentados sérios e concentrados em seus afazeres e problemas. A Morte tem o riso estampando em praticamente todas as páginas da narrativa. Apenas os anjos, na cena final, quando o velhinho alcança o céu, sorriem.

Essa opção da autora e ilustradora remete à diabolização do riso na Alta Idade Média. O historiador francês Georges Minois discute as maneiras de como o ser humano usou o riso na sua trajetória histórica. Conforme a época, o riso será exaltado ou enxotado. No início do Cristianismo, por ser uma religião séria, o riso não é natural. O divino é autocontemplação, e o riso parece ser algo desnecessário. Aqui cabe uma digressão para compreendermos o riso. Uma primeira questão que se coloca é a do riso como consequência do pecado original. O *Gênese* bíblico é solene. Adão e Eva são perfeitos, vivem em um jardim harmônico sem lugar para o riso. Sequer há o sorriso da satisfação, porque não há carência a ser suprida. O Diabo é o responsável pelo aparecimento do riso, próprio dos decaídos, imperfeitos. Minois (2003, p.112) afirma que o riso “[...] é a desforra do Diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco”. Com o aparecimento do Diabo, surge o riso do outro, das imperfeições do ser humano. Ao rirmos da nossa insignificância, aparece o riso diabólico, diferente do arrependimento da fraqueza proposto pela Igreja. Para Minois, a maioria dos exegetas e teólogos que estudaram o humor da *Bíblia* chega à conclusão de que não há intenção cômica nela, trata-se de uma história séria, porque não se brinca com a salvação da humanidade. Na segunda metade do século XX, o riso passa a ser de bom gosto, a ausência dele é o anormal, a doença. Na tarefa de fazer Deus à sua imagem, o homem atribui-lhe senso de humor. Minois (2003, p.115) explica que esta é a “[...] extraordinária flexibilidade da *Bíblia*, com a qual se pode fazer qualquer coisa”. Ora o riso é proibido, ora é aceito.

E como acontece a evolução do cômico bíblico? O ato de rir é um comportamento do homem que surgiu depois da queda e que é alheio a Deus. ELE ri de tempos em tempos como imagem, não é como um ritual, um riso com função religiosa. Deus é sério ou cômico ao colocar o hipopótamo, no livro de *Jó*, como a obra-prima da criação? Minois (2003, p.117) esclarece que, “No período mais arcaico, o riso é, antes de tudo, uma expressão agressiva de zombaria e de triunfo sobre os inimigos”. No final do século V a.C., na Grécia, distingue-se o riso bom do riso mau. O riso do sábio é bom. O do mau é de zombaria. Assim, a maneira de rir revela a personalidade das pessoas.

Na narrativa de Angela Lago, o menino Jesus joga bola⁷³, se diverte e ri de forma diferente do Jesus bíblico. No *Novo Testamento*, principalmente os Evangelhos, os Atos e as Epístolas são severos com o riso. Não há menção ao riso de Jesus, os outros riem dele. O riso é uma zombaria ímpia. Minois (2003, p.121) esclarece que a consequência para os cristãos é a de que, “[...] já que não se fala que Jesus riu, é porque ele não riu, e como os cristãos devem imitá-lo em tudo, não devem rir”. O Cristianismo afirma que Jesus é homem, mas não permite o riso e o sexo da sua condição humana. O senso de humor existia em Jesus. Enquanto homem, podia rir, enquanto Deus, não.

A diabolização do riso começa pelos pais da Igreja. Para os primeiros cristãos, não havia dúvida: o riso é diabólico. O riso poderia fazer esquecer o medo que era necessário ter do inferno. Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Jerônimo, Clemente de Alexandria são contrários ao riso. Para Agostinho, enquanto estivermos neste mundo, não é tempo para rir. Já Clemente de Alexandria considera o riso barulhento pertencente ao domínio do baixo, deformador do rosto. O riso precisa de freio. Minois (2003, p.129), provavelmente com riso sarcástico, afirma que “Clemente impõe tantas condições, limites e obrigações ao exer-

⁷³Na cena do velhinho jogando bola com o menino Jesus, as letras “o” dos sin-tagmas “velhinho” e “trabalho” se desprenderam da palavra e flutuam no ar. O velhinho parece chutar duas bolas, como diversão, em “embaixinha”, para usar gíria futebolística, que consiste em controlar a bola com o pé e com a cabeça sem deixá-la cair no chão. A bola é a vogal.

cício do riso que nos perguntamos se o riso ainda é possível, tão perseguido, suspeito, acossado ele é”.

João Crisóstomo, um dos pais da Igreja, é o maior adversário do riso, que assume as feições de satânico, diabólico, infernal. Para Minois (2003, p.131),

O que põe João Crisóstomo literalmente fora de si é que, quanto mais ele troveja contra o riso, mais se ri. Por isso mesmo, o riso prova seu poder diabólico: incontrolável, insensato, insensível à ponderação, à lógica, à ameaça, ele supera o medo, triunfa sobre o furor sagrado que só faz atirá-lo, como uma corrente de ar sobre o fogo.

O combate se transforma na guerra do riso entre cristãos e pagãos. Os pais da Igreja tinham uma concepção negativa do riso, marca que o Cristianismo levará por muito tempo. O riso é da natureza do homem e precisa ser usado para o bem. Se para o bem ou como zombaria contra o mal, São Jerônimo, São Irineu, Tertuliano, Santo Agostinho, São Paulo, talvez Jesus e o próprio Deus também fizeram uso do riso. A *Bíblia* tem muitas cenas de sexo para alimentar o riso, como afirma Minois (2003, p.134): “Das cenas de sexo dos patriarcas ao harém de Salomão, passando pelos incestos de Lot, os adultérios de Davi ou as coibiças libidinosas dos velhos de Suzana há material para alimentar volumes de pilhérias obscenas”. Na nova religião, experimentar o sentimento cômico não é possível, porque os fiéis estão convictos da sua situação trágica. Não existe a fissura pela qual possa deslizar a ironia. Não há a dúvida, o distanciamento, o desprendimento para brincar. Sem esses ingredientes não é possível rir. O fanático não brinca, não ri. No entanto, nos primeiros cristãos há o humor em relação ao desprendimento do corpo, tratado como um mero envelope. No cotidiano, a seriedade e a gravidade são virtudes. O outro, o pagão, se também for sério e não rir, é por um defeito. E, se ele rir, é demoníaco, se ele chorar, é neurótico. O que para o cristão é característica de virtude, no pagão é visto como defeito.

Repetir as proibições é indicador da sua ineficácia. O Cristianismo não consegue eliminar o riso e o assimila. Minois (2003, p.138) explica que “A festa não é mais o retorno ritualizado ao caos original ou à idade de ouro; é agora, ocasião para rir, sem saber por quê. O riso da festa era um meio; ele se torna seu próprio objeto, seu fim. A Igreja se adapta”. Como não consegue destruir, assimila. O riso, assim, é recuperado depois de depurado. Na Idade Média, as desventuras do Diabo são usadas pelos clérigos contra o próprio Diabo. O riso que o Diabo trouxe é usado contra ele. A religião popular da Idade Média será marcada pela fusão do riso e da seriedade: “[...] o sagrado não é questionado pelo riso; ao contrário, é reforçado pelo elemento cômico, que é seu duplo e seu companheiro, seu eco permanente” (MINOIS, 2003, p.140). A paródia funciona como um simulacro que reforça o conteúdo sagrado. Até o século IX, haverá liberdade cômica, porque a cultura religiosa oficial é fraca e não consegue impor as proibições ao riso. A seriedade e o riso da Idade Média, época da obra de Dürer, é o riso retratado na obra de Angela Lago.

Assim, passarão a existir um tempo para rir e um tempo para chorar. O homem é a única criatura que ri e que é risível: rimos do que é humano ou daquilo que lembra o humano. Minois (2003, p.145) afirma que “O riso faz parte da natureza humana, mas não de sua essência, o que não prejudica em nada seu caráter bom ou mau”. Mas não se deve brincar com o sagrado. Há épocas, lugares e momentos para rir. Esta ideia está em consonância com a verdade bíblica: um tempo para rir, um tempo para chorar.

Nos mosteiros, nesta época, não há o riso. Ele aparece apenas em certos momentos de recreação, como os “jogos dos monges”. Para Minois, o inferno é o lugar do riso nas visões monásticas. Para os fundadores das ordens religiosas, o riso é inimigo da vida cristã porque é um sentimento de superioridade, de desprezo com o outro, de ausência de seriedade.

O humor absoluto é o humor solitário porque não tem interferência do exterior, não há ninguém para enganar, é a descoberta da própria miséria. Minois (2003, p.154) afirma que “O riso é corporal,

material; ele é visto e ouvido. É agressão e orgulho. O puro espírito não ri. Os pais e monges, pessoas de espírito, não querem rir”. A intenção dos pais do deserto é ultrapassar o riso e a tristeza e reencontrar o estado original, antes da queda, apagar o riso completamente. Como têm consciência da condição humana, têm um autêntico senso de humor. A ausência do riso humano é marcada na narrativa de Lago. Em nenhum momento, os humanos riem. Eles são compenetrados. O riso cabe ao Diabo, à Morte e aos anjos, jamais ao homem. Jesus menino quebra essa regra? O menino veio do céu em um passeio pela Terra, na sua condição de ser supremo.

Outro aspecto importante a salientar é a forma como Lago apresenta a Morte e o Diabo. Mendes (2007, p.3) esclarece que, “Na narrativa, a Morte e o Diabo são mais humanos do que a representação a que estamos acostumados: ao contrário de seres ‘maus’ por natureza, maliciosos, a autora os apresenta como figuras falíveis, passíveis de serem enganadas; parecem apenas estar fazendo o seu trabalho”. Enquanto os agentes do mal trabalham, o homem toma cachaça, tortura, descansa. Essa questão é iluminada pelo teórico Harold Bloom (2008), quando afirma que as imagens contemporâneas de anjos (ou do Diabo) são confundidas com visitas de alienígenas, e o interesse por anjos parece ser uma espécie de poesia popular: “Queremos que demônios e Diabos entretenham, de preferência a uma distância segura, e que anjos nos confortem ou cuidem de nós, também a uma distância segura” (BLOOM, 2008, p.73). A metáfora do anjo caído significa a consciência da própria morte, de ser um humano inteiramente consciente. A busca pelos anjos – seres imortais – na sociedade ocidental é a fuga do princípio da realidade, da necessidade de morrer.

Outro aspecto da representação, como consequência, é o de tornarmos o Diabo um indivíduo raso, com pouco contorno. Como não queremos mais fazer a leitura profunda da realidade, esquecemos o que ler e o porquê de ler, destinados que estamos ao afogamento na mídia visual. O nosso pecado é o esquecimento de ler, a impaciência que “[...] é cada vez mais uma obsessão visual; queremos ver uma coisa instantaneamente e depois esquecê-la. Leitura profunda não é assim; leitura exige

paciência e memória. Uma cultura visual não consegue distinguir entre anjos caídos e não-caídos [...]” (BLOOM, 2008, p.35). A ilustração de Lago corrobora esse pensamento. Mendes (2007, p.39) salienta que:

As imagens de Angela são escuras, um pouco confusas, complexas não apenas na sua composição física, mas também com relação à retórica que carregam, na relação com as outras imagens e, ainda, nas relações que estabelecem com o texto impresso, exigindo de nós, leitores, mais do que uma simples leitura. Se, por um lado, ele não transmite medo, transmite, muito mais, dó. Suas pernas de mulher entram em choque com a representação tradicional (ossos) e trazem uma certa feminilidade e, por contiguidade, humanidade à imagem. O Diabo também não transmite medo; assemelha-se mais a um bobo da corte com dor de barriga que está se transformando em boi. O velhinho parece estar num tempo antigo, veste uma bata similar às vestes dos franciscanos e, ao invés de estar descalço, usa tênis. Sua calvície, sua barba longa e a idade avançada remetem a uma sapiência, a santidade; lembram São Pedro.

O demônio é um produto da história, produto da cultura. O ser humano tem trabalhado com verdadeiro afínco para iluminar o outro lado de Deus. Fonseca (2002) explica que, “[...] enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submerso na cultura e na mentalidade próprias de cada época, que o pinta com estas ou aquelas cores [...]”⁷⁴. Significa dizer que o demônio é uma representação, um produto da história. O autor afirma que, “[...] no afã de garantir a hegemonia das crenças, a Igreja necessita detectar, divulgar e exorcizar o Mal, garantindo, assim, o domínio da consciência coletiva” (NOGUEI-

⁷⁴FONSECA, Luís Adão da. Prefácio. In: NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O Diabo no imaginário cristão*, p.8.

RA, 2002, p.12). Este é um grande esforço para reconhecer o inimigo e sua maneira de agir.

O trabalho dos escritores é pesquisar, questionar, desvelar o Diabo. Link (1998) afirma que “O Diabo é mais do que uma criação ficcional: o Diabo não é meramente uma criação literária. Ele é real, faz parte da realidade da civilização ocidental”. E acrescenta que “Talvez o motivo de o Diabo despertar nosso interesse resida no fato do Diabo definir Deus tão seguramente quanto Deus o define” (LINK, 1998, p.22). No aspecto da criação, o teólogo Paul Tillich afirma que a maior potência de criação é Lúcifer.

Assim exposto, temos como conclusão a de que a cultura condiciona a visão do homem no sentido de criação e espelho que reflete a identidade dos homens. Adiciona-se a isso o fato de a cultura também ser flexível, dinâmica, planificável. Leandro (2009, p.197), quando analisa as imagens perceptíveis, explica que, “[...] mesmo com os melhores olhos, não conseguimos obter a imagem imediata do real, senão apenas uma representação parcial que depende da luz incidida sobre o objeto”. Então, evidencia-se um condicionante físico que limita a nossa percepção, e há um fator cultural que determina que, “[...] se nossos olhos não forem ‘instruídos’, com relação a determinados tipos de imagens, pouco poderemos enxergar num dado ambiente, porque nossos olhos só enxergam o que crêem ver” (LEANDRO, 2009, p.197).

Na obra de arte de Angela Lago, os conceitos de representação, de arte e cultura são tensionados ao máximo. Como consequência, há a elaboração, como afirma Mendes (2007), de um Diabo em sintonia com a contemporaneidade, mas, também, um Diabo singular:

O Diabo de Angela Lago, em vez de transmitir medo ou sensualidade, é uma fusão de bobo da corte com pé e rabo de boi (em vez de pé de cabra e rabo afilado na ponta, em forma de seta), cujos poucos traços de maldade podem ser encontrados na sua face mal-humorada (que não chega a ser feia) e nos ratos que brotam dele (MENDES, 2007, p.42).

Em *De morte!*, a morte e o Diabo são enganados por um sábio velhinho. Ele faz três pedidos ao menino Jesus que posteriormente enganarão a Morte e o Diabo. Segundo Montoro (2009, p.55), em *De morte!* “O herói não se destaca por sua força física e beleza, e sim por sua espartez e astúcia. A descrição da personagem interfere diretamente em suas ações que são repetidas por outras personagens de outros contos, pois são ações do típico anti-herói”.

Nas narrativas de Angela Lago, geralmente o herói é fraco. Em *Indo não sei onde buscar não sei o quê* (2004), o herói é denominado “zonzo” no início da narrativa. Ele acredita na piada da princesa, faz um pacto com o Diabo e vai à busca de algo que não se sabe onde. Na obra *Sua Alteza, a Divinha*, por sua vez, o matuto Louva-a-Deus consegue os seus objetivos pela sorte.

Sílvia Luciana Montoro, na dissertação *Narrar o passado: as matrizes do conto popular na Literatura Infantil em De morte!, de Angela Lago*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2009, afirma que os personagens de Angela Lago têm as características do desejo e da busca. Em *Indo não sei onde buscar não sei o quê*, há a proposição de uma ética do desejo. O zonzinho vai a lugar nenhum conseguir superar as provas. A busca e o desejo também estão presentes nas demais obras do *corpus* da presente pesquisa. James Joyce tem o desejo de ensinar o neto por meio de uma carta sobre as artimanhas do Diabo. Marie NDiaye conta a saga da diaba que procura a filha desaparecida. Marjolaine Leray interrompe os desejos do lobo mau. Em *De morte!*, o conto popular relata a busca da eternidade do homem e o desejo de superar a morte e o mal (personificado no Diabo).

Montoro (2009, p.40), ao analisar as ilustrações de Angela Lago, conclui que, nas obras da ilustradora, sublinham-se as “[...] leituras diversas que as imagens propõem, pois elas não são criadas para reafirmar o texto e sim para que haja preenchimento por parte da imaginação do leitor, provocando, assim, uma cumplicidade entre leitor e imagem”. Para a pesquisadora, o desalinho que os personagens provocam no texto indica a sua ação.

O velhinho que engana para se dar bem usa barba e vestimentas de santo cristão. Às vezes, no entanto, calça tênis (elemento contemporâneo) e tem os pés voltados para trás (referência ao personagem do Curupira, do folclore brasileiro). A morte usa sapato de salto, insinuando tratar-se de figura feminina. O Diabo parece um bobo da corte, com chapéu de pontas e um pé e rabo de boi. A imagem faz referência a um Diabo medieval, e não à imagem tradicional de um bode. Trata-se de uma figura que não assusta, diferente do ser de pele escura, rabo, chifres, com tridente em uma das mãos e aspecto bestial. Quem parece assustado é o Diabo, que na primeira página do livro de Lago corre sozinho, enquanto a Morte se exhibe em pose feminina. Esses elementos funcionam como um narrador visual, como o denomina a própria Angela Lago. São Pedro está de guarda-chuva e as chaves com as quais guarda as portas do céu. Também usa óculos. Jesus é um anjinho barroco. *De morte!* tem ponto de contato com o realismo grotesco, a oralidade e o narrador em terceira pessoa, que incita o leitor a tomar parte da história e continuar o trabalho de transmissão oral.

Camargo (2006) diz que o ponto de exclamação põe timbre à fala. Trata-se de uma entonação que revela o ponto de vista, a força da emoção, do autor. O título *De morte!*, acompanhado do ponto de exclamação, portanto, é um sinal que indica explicitamente que o assunto é tratado do ponto de vista da escritora e ilustradora Angela Lago (todas as obras são uma leitura do seu criador, mas aqui se explicita que se trata de uma interpretação da autora e ilustradora de um mito pagão).

Na capa, uma ave (uma pomba) tem um lápis no bico com o qual traça o título da obra: *De morte!*. A letra “e” da palavra “morte” tem a presença de um rato. Muitos ratos também estão aos pés da Morte, roendo o seu manto. O Diabo representado na capa, no quadrante inferior da direita, está em movimento de disparada, de fuga. O Diabo representado é uma espécie de arlequim (*arlecchino* em italiano) com um pé de cabra e calçando bota medieval. Ainda possui rabo, língua para fora da boca e olhar de desconfiança. O arlequim é um personagem cômico da comédia napolitana; um palhaço, um farsante, que muda de opinião constantemente, um saltimbanco.

Lago coloca o rinoceronte gravado pelo renascentista Albrecht Dürer no cólofon, na contracapa do livro *De morte!*. No cólofon, a autora informa que “Os desenhos e a composição deste livro foram feitos em computador com saída de apenas 300 DPI, em papel”. As opções de desenho ou de detalhes de ilustração que a autora poderia colocar no final do livro eram inúmeras. Mas ela faz a opção pelo paquiderme, que no livro de *Jó* (40,15-19) Deus diz ser a sua obra-prima⁷⁵:

Contempla agora o hipopótamo, que eu criei contigo, que come a erva como o boi. Sua força está nos seus lombos, e o seu poder, nos músculos do seu ventre. Endurece a sua cauda como cedro; os tendões das suas coxas estão entretecidos. Os seus ossos são como tubos de bronze, o seu arcabouço, como barras de ferro. Ele é **obra-prima dos feitos de Deus**; quem o fez o proveu de espada. (grifo nosso).

No cólofon da obra, a vinheta do rinoceronte se equilibra em uma base de texto com o formato de um triângulo. No texto, é informado que “Foi A. Dürer que, em 1515, desenhou o rinoceronte. Mas ele ficou se equilibrando assim, num pé só, em julho de 1992.

⁷⁵Na edição de *Contos tradicionais portugueses*, volume I, com textos escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, se conhece a obra-prima do Diabo escrita por Ataíde Oliveira. Diz a lenda que, após Deus ter criado o homem à sua imagem e semelhança, Satanás ficou com ciúme e inveja, e disse que poderia criar obra mais perfeita. Deus concedeu a Satanás um século para criar a sua obra-prima. Satanás fez a cabeça do cavalo, os olhos do elefante, os cornos do antílope, o peito do leão, o pescoço do touro, o ventre do escorpião. No inferno, trabalhou Satanás por quase um século na sua arte até se apresentar ao Criador com sua obra-prima: o gafanhoto. Referência: OLIVEIRA, Carlos de e FERREIRA, José Gomes. *Contos tradicionais portugueses*, volume 1. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975.

Figura 15 – Cólófon do livro *De morte!*



A. Dürer
quem, em 1515,
desenhou o rinoceronte.
Mas ele ficou se equilibrando
assim, num pé só, em julho de 1992.
A autora agradece ao gentil A. Dürer, que lhe
emprestou, também, mantos, roupas, uma copa de árvore...

Copyright by Angela Lago 1992. Supervisão: Ferruccio. Revisão: Cristina Agostinho.
Editor: Rafael Borges de Andrade. Edição de Texto: Alciene Ribeiro Leite.
Direitos desta edição reservados a RHJ Livros Ltda. Rua Cuiabá 415.
30410.140 .BH .MG Fone: (031) 334 1566. Fax: (031)332 5823

Fonte: *De morte!* (Angela Lago, 2005). Arquivo particular do autor.

A autora agradece ao gentil A. Dürer, que lhe emprestou, também, mantos, roupas, uma copa de árvore...”. Abaixo dessa informação, está a informação de direitos autorais, a equipe de trabalho da obra e o endereço e contato da editora. Trata-se de um colófon que não informa os dados relativos à impressão do livro (lugar, ano, nome do impressor, editor, papel, gramatura, acabamento). A contracapa completa o colófon. O equilibrar “num pé só” significar publicar a obra (em julho de 1992).

A morte, por sua vez, durante muito tempo, foi considerada um tema apodético na literatura para crianças. Na contemporaneidade, de certa forma, deixam de existir os conteúdos que não podem ser visitados ou recriados. A morte na literatura para crianças, na contemporaneidade, deixou de ser tabu, porque esmaeceram os temas e os universos que não podiam ser tratados, recriados, revisitados (passou-se a compreender que a criança pode ter a experiência da perda e da dor). As mudanças sociais, também, são refletidas na literatura para crianças, e como consequência surgem personagens mais complexos, a urbanidade e a agitação da sociedade contemporânea se fazem presentes.

Ana Margarida Ramos (2006), no artigo “Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea”, explica que são diversificadas as recriações que a morte possibilita. Ela pode ter o sentido associado aos animais, às plantas e ao próprio homem ou metaforicamente significar conceitos e ideias. Ao cotejar o pensamento da pesquisadora com as narrativas do *corpus* literário da presente tese, desvelam-se três mortes. Em *De morte!*, a morte aparece em carne e osso com sua foice para ceifar a vida do velhinho, trata-se da tentativa de pôr fim à vida de um idoso, mas ele refuta a natureza, questionando a naturalidade da morte; em *Uma Chapeuzinho Vermelho*, o lobo também almeja a morte física da personagem feminina, mas aqui há a denotação da morte como a tentativa de finitude de ideias e de conceitos tradicionais, e, por fim, em *A Diaba e sua filha*, há a simbologia do rompimento da relação com a filha, aparece a morte metafórica da criatura, ela é um elemento perturbador associado ao desaparecimento.

A representação do Diabo muda de época a época. Na literatura – a obra de arte feita de palavras – que tem como suporte as artes visuais na lustração dos livros quando são destinados ao público das crianças, parecem conviver fragmentos de todos os Diabos das diferentes épocas. Talvez o exemplo mais notório seja o de colocar as imagens medievais do Diabo de Albrecht Dürer ao lado da escrita refinada do reconto popular *De morte!*. Mendes (2007, p.31) esclarece: “Para criar a sua poética, Angela Lago lê a tradição, atualiza-a, revivifica-a por meio de um olhar contemporâneo, num gesto que a literatura, a ilustração, enfim, a arte se alimenta de si mesma como matéria-prima, revisitando as suas origens nunca totalmente perdidas”. Ou seja, Angela Lago revisita o passado (de um conto pagão e das imagens de Dürer) para construir uma obra contemporânea.

5 A DIABA E SUA FILHA, DE MARIE NDIAYE

Aquela... É uma diaba!

Discurso popular

A diaba e sua filha é uma obra escrita pela francesa Marie NDiaye⁷⁶, ilustrada pela egípcia Nadja Fejtö e publicada no Brasil em 2011 (lançada em 2000, na França) pela editora Cosac Naify. O livro narra a história de uma diaba que todas as noites sai da floresta em busca de sua filha desaparecida misteriosamente. Depois que a diaba percebe que ninguém a ajudará, decide pegar a primeira criança que encontrar. Ao sair da floresta, em uma das noites de busca, ela se depara com uma menina com pés malformados (pés semelhantes aos da diaba), expulsa da aldeia por ser considerada filha da diaba. A diaba retorna à floresta com a criança nos braços. Nesse momento da narrativa, há a transformação dos pés de cabra da diaba em pés femininos, e também há a recuperação da sua humanidade.

No prefácio da obra, o escritor Mia Couto explica que o conto é pleno de mistério e sedução. É uma narrativa da infância (compreendida como a eterna capacidade de renovar-se). Nesse sentido, Couto (2012) salienta que a obra de Marie Ndiaye confirma “[...] a ideia de que aquilo que chamamos literatura infantil é, muitas vezes, um estereótipo fundado numa falsa menoridade da *criança* e na verdadeira arrogância do *adulto*” (NDIAYE, 2011, s/p, grifo do autor). O pensamento do escritor moçambicano é congruente com a ideia da escritora argentina María Teresa Andruetto (2012), que afirma que, quando a literatura valoriza mais o adjetivo (infantil) do que o substantivo, se está em perigo. Andruetto (2012, p.61) salienta que, “De tudo o que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e

⁷⁶Filha de senegaleses, nasceu na França, é nome importante na literatura francesa contemporânea. Da autora, no Brasil, foram publicadas as obras *Coração apertado* (2010), *A diaba e sua filha* (2011) e *Três mulheres fortes* (2013), todas pela Cosac Naify.

de mercado”. A literatura sem o adjetivo precisa continuar a ser substantiva, a literatura não pode prescindir de ser fonte de infância.

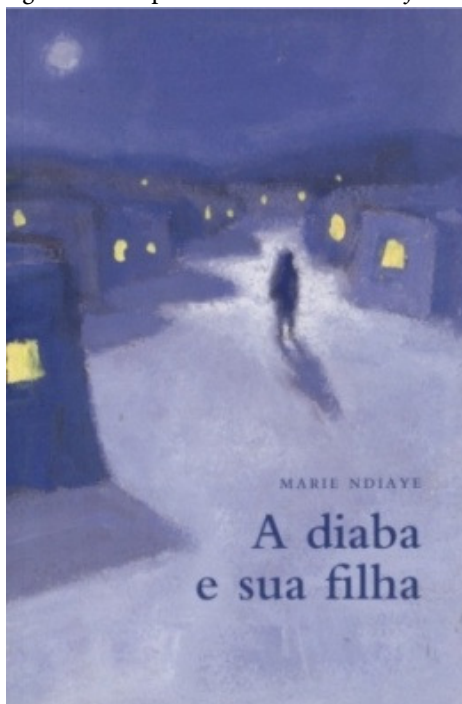
A autora e a ilustradora colocam a narrativa em cenas de obscuridade (de sombra). Há um cenário que parece se assemelhar ao da criação bíblica⁷⁷. *A diaba e sua filha* é uma obra na qual é acentuada a noite, a diaba tem refúgio na noite (que indica uma dimensão atemporal ou remete ao mito de origem), enquanto as casas dos moradores são iluminadas por pequenas lâmpadas amarelas. Nesse sentido, ainda no prefácio da obra, Mia Couto chama a atenção para o fato de que “Nesta história não há lugar, não há nomes, tudo é nocturno, o que se sucede está envolto em brumas. Todos nós habitamos essa casa de luz calorosa onde uma *diaba* se recorda de ter sido feliz” (NDIAYE, 2011, s/p. grifo do autor). A fala de Mia Couto está em consonância com o pensamento de Marie-Louise Von Franz (1985), para quem as sombras nos contos de fadas personificam aspectos inconscientes da personalidade. Ou seja, nos tradicionais contos de fadas o mal é personificado por um adulto que assume diferentes papéis: de bruxa, de rainha má, de pais desnaturados, entre outros.

Uma questão importante nas obras para crianças, no aspecto paratextual, são as guardas dos livros (que ligam o miolo à capa e cobrem a parte interna do livro). Em *A diaba e sua filha*, a guarda possui a cor amarela, a mesma cor das luzes das casas representadas na capa. O efeito é o de as guardas (que se expandem quando abertas com o auxílio de duas grandes orelhas do livro) serem a fonte motriz de luz, a usina elétrica que produz a energia às casas representadas na capa. O efeito é o de a luz sair da dobra. Mesmo com o livro fechado, o olhar atento descobre frestas de amarelo advindas das dobras das orelhas do livro. Linden (2011, p.59) explica que há os criadores que são cuidadosos com “[...] a coerência plástica do conjunto dos componentes do livro, e conscientes de que aberto numa página dupla sempre deixa aparecer um pedaço da guarda, escolhem cuidadosamente a cor de maneira a harmoni-

⁷⁷No *Gênesis*, 1,1-3 lê-se “No princípio, criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, estava sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava por sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz”.

zá-la com as tonalidades do miolo”. Essa sintonia entre guarda e miolo, no caso de *A diaba e sua filha*, além de se dar com as ilustrações do miolo (todas em *pantone* azul), ocorre com o próprio papel⁷⁸, que possui a coloração amarelada, com baixa reflexão de luz. É como se a luminosidade que provém das guardas fosse absorvida pela materialidade do papel de miolo.

Figura 16 – Capa da obra *A diaba e sua filha*



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

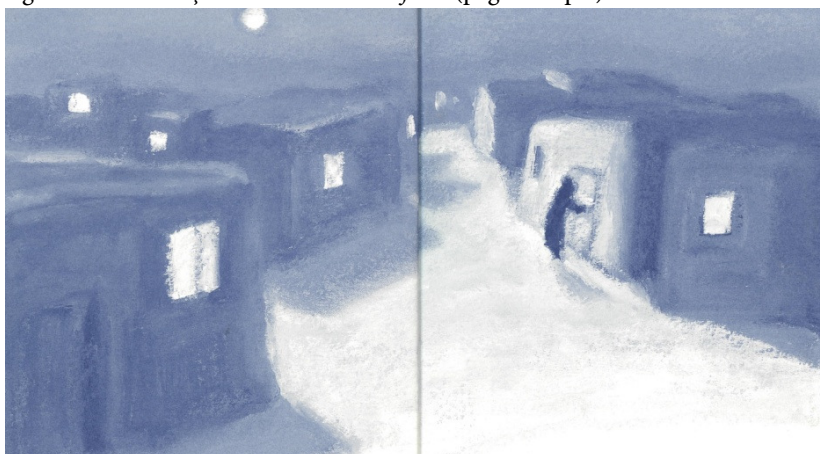
Se o projeto gráfico, por algum motivo, tivesse optado por corte com faca especial no lugar das janelas das casas (as janelas com vazados na capa), o efeito seria aparente. O amarelo da guarda apareceria em es-

⁷⁸O papel *Chamois Fine Dunas* foi criado pelo mercado editorial para facilitar a leitura no período noturno porque permite mais conforto aos olhos.

paços de janelas recortadas na capa. É evidente que essa opção aumenta o custo de produção do livro, diminui a necessidade de atenção do leitor e mitiga o prazer da descoberta. O leitor, por sua vez, precisa estar adequadamente preparado para descobrir que as guardas simulam as luzes das casas da capa.

O ilustrador Rui de Oliveira entende que a própria ilustração ilumina um tempo e um espaço remissivo ao defender que a ilustração é vista como o *repertório* do leitor: “A ilustração nunca está no livro, ela está fisicamente no livro, mas a imagem está em outro lugar. Em algum lugar desconhecido. A ilustração está apenas, digamos, aprisionada, mas ela está pensando muito longe” (MORAES *et al*, 2012, p.40). A ilustração é remissiva (e pendular) para o passado ou o futuro, ela pensa, lida com o imaginário e o repertório de imagens do leitor.

Figura 17 – Ilustração de *A diaba e sua filha* (página dupla)



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

O pendular, para Rui de Oliveira, é o trabalho de dar sombra aos corpos: “O que está nas trevas eu procuro levar à luz, o que está na luz eu procuro esconder nas sombras. Isto eu chamo de pendular” (MORAES *et al*, 2012, p.42). *A ideia do Diabo é remissiva?* O Diabo é pensado e sentido conforme o repertório intelectual e cultural de cada pessoa (e sofre as pressões do imaginário coletivo e do trabalho das ins-

tuições religiosas). Nadjá Fejtő, como também Rui de Oliveira fazem a ilustração operar entre a bruma e a luz.

Nesse sentido, em *A diaba e sua filha*, apresenta-se a voz visual acompanhando a verbal. A ilustração valoriza o pictórico – os valores visuais –, despreocupando-se com linhas, formas e limites definidos. Na obra, todas as imagens são esmaecidas e sugerem movimento. As ilustrações borradas remetem às imagens da memória, em que a percepção não é totalmente clara, ou seja, parece haver um esmaecimento entre a imaginação e a realidade. As personagens estão mescladas com o fundo, sendo difícil de distinguir os seus limites, como pode ser observado na Figura 18.

Figura 18 – Aspecto não definido dos personagens



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

Além da ausência da sua filha, a diaba não tinha casa: “Lembra-va que já tivera uma casa, muito tempo atrás, e que a filha dormia nela. A casa desapareceu junto com a criança. A diaba não sabia como. Simplesmente aconteceu” (NDIAYE, 2011, p.18). Na casa, existia uma luz amarela que iluminava o campo, luz que a filha gostava de fitar antes de dormir. Se a casa em *De morte!* é um operador a partir do qual podemos inferir a questão do privado e do público, em *A diaba e sua filha* a casa tem o sentido de abrigo, de ligação, lugar de segurança e proteção. Maf-

fesoli (2010, p.105) explica que “[...] uma sociedade, uma tribo, uma nação, um indivíduo, cada um em suas especificidades torna-se o que é em função da fonte secreta que funda”. A casa é a amarra da humanidade da diaba.

Outra questão a ser destacada é a oposição das personagens em conflito. O antagonismo (reforçado pelas cores preta e vermelha) em *Uma Chapeuzinho Vermelho*, em *A diaba e sua filha* é mostrado com traços de azul e branco; nessa obra, os personagens são uma espécie de fantasmas noturnos, personagens anônimos (sem nome ou sobrenome). No artigo “A noite como metáfora dos mistérios da narrativa”⁷⁹, a professora Virginie Brinker (2011, s/p.) cria um paralelo entre as duas fábulas: “Ora, a personagem da diaba – uma bela jovem com pés de cabra, semi-humana, que rapta crianças – é um arquétipo corrente no imaginário antilhano. Trata-se do equivalente ao lobo devorador de crianças do imaginário ocidental”. A proximidade dos dois imaginários, no entanto, tem uma diferença de simbologia. O vermelho sugere os matizes do dia; o azul, da noite. O vermelho é o Sol, o visível, a razão; o azul, a profundidade, a imaginação, o introspectivo. Se o dia é preenchido pelas leis, pelas regras e pela razão, a noite é a moradia do instinto, da intuição, da magia, da sensibilidade.

Além da simbologia das cores e da interface entre o imaginário antilhano e o ocidental, há a diabolização do diferente, conforme leitura feita por Mia Couto (2012) ao afirmar que a autora “[...] escreve sobre a necessidade de classificarmos os outros e arrumarmos em bons e maus, em anjos e monstros [...] a facilidade de culparmos e diabolizarmos os que são diferentes [...]” (NDIAYE, 2011, s/p). O sinal de aparência (os pés de cabra) é suficiente para criar-se a fronteira entre nós e os “do lado de lá”. Brinker (2011, s/p), nesse sentido, considera que

[...] essa personagem que aparece ao longo do conto como uma vítima, um “bode expiatório” do qual o leitor toma partido, não poderia ser uma

⁷⁹O texto foi traduzido por Anita Silveira e está disponível no sítio eletrônico da Editora Cosac Naify: <https://editora.cosacnaify.com.br/ObraApresentacao/11527/A-diaba-e-sua-filha.aspx>.

criatura maléfica que dorme durante o dia e sai à noite? Esta impressão é acentuada pela presença da lua cheia na capa do livro, que corroboraria uma possível comparação com o lobisomem. Além disso, pode-se dizer que a referência a esse arquétipo está presente desde a abertura do texto, pela construção de “uma diaba”, como se se tratasse de uma categoria “existente”, da mesma forma que os ogros ou as bruxas.

Em *A diaba e sua filha*, a ilustração e o projeto gráfico desempenham papel importante para a compreensão da obra. São eles que fazem movimentar a narrativa. No aspecto da narrativa, a criatura maléfica que sai à noite é transformada pela reconquista da maternidade. A característica de sua animalidade desaparece quando passa a cuidar da criança. Ou seja, quando se assume o defeito, conquista-se a humanidade.

5.1 Assume-se o defeito

O sagrado e o profano; Deus e o Diabo; a cultura e a religião; a arte e o pensamento são elementos de completude e de coexistência. Maffesoli (2010, p.51) considera que há um apocalipse contemporâneo que revela “[...] as saudades de um paraíso perdido e as melancolias de um paraíso futuro”. O homem parece descobrir que o mundo é completude. Maffesoli (2010, p.63) afirma que “A natureza trágica não é mais negação, do pecado, do mal, da imperfeição. Em suma, ela não é mais a negação de todos esses ingredientes que fazem parte de nós”. Dessa forma, se aceita o escuro da existência. Assim, não se busca a perfeição, mas a completude (assume-se o defeito). O divino é inserido no terrestre e não mais é projetado no além. O deus é subterrâneo, é enraizado, é deus autóctone.

No artigo “Delicadeza” – que integra a obra *A condição humana*: as aventuras do homem em tempos de mutações, organizada por Adauto Novaes –, a autora Maria Rita Kehl explica que a delicadeza é

efeito da condição humana, não uma causa. Kehl (2009, p.453) explica que o homem “[...] usa da violência contra seu semelhante. O homem inventou o prazer da crueldade: o animal só mata para sobreviver. O homem destrói o que ama – pessoas, coisas, lugares, lembranças”. O homem⁸⁰ abusa da força, da indiferença, atropela o frágil. Exclui-se a menina frágil do convívio da aldeia. A população, sabendo que a diaba já tinha tido uma filha e que a procurava, começou a achar que a criança podia estar entre eles:

E passaram a olhar atentamente as crianças que brincavam na rua, iam à escola, cavavam buracos na areia, as crianças que tomavam banho de mar ou ficavam distraídas sentadas numa pedra. Observavam de perto crianças que escorregavam no escorregador ou se balançavam no balanço. Examinavam especialmente os pés delas a fim de ver se não se pareciam com os cascos da diaba (NDI-AYE, 2011, p.27).

Ao mesmo tempo, a diaba considerou que ninguém a ajudaria na sua busca e decidiu pegar a primeira criança que aparecesse na sua frente, ao sair da floresta. Encontrou uma pequena menina sentada na beira da estrada: “— Venha, venha comigo — disse a diaba muito docemente. A menina levantou-se e colocou a mãozinha sobre a mão um pouco trêmula da diaba, que logo fechou os dedos com força” (NDI-AYE, 2011, p.30).

⁸⁰O poeta grego Konstantinos Kaváfis, na obra *Reflexões sobre poesia e ética*, composta por anotações feitas no período de 1902 a 1911, relativiza a maldade do homem quando afirma que “O homem dito mau abomina a maldade tanto quanto homem dito bom. Só que a sua concepção de maldade é diferente. Ele explica suas ações a si próprio e não as considera más. Ao mesmo tempo em que está cometendo uma ação muito má – um crime –, há muitas coisas que desaprova e que não faria porque as considera más. Assim, de certo ponto de vista, não existe nenhum ‘homem mau’. Somos todos, e queremos todos ser, bons, cada qual à sua maneira”.

Figura19 – A menina excluída da aldeia.



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

A diaba notou que a menina mancava, os pés eram deformados. Ela havia sido expulsa da aldeia, que considerou que ela podia ser a filha da diaba: “Vendo aquilo, vendo como a menina tinha dificuldade de andar, a diaba a carregou no colo. Ela passou os braços ao redor do pescoço da diaba e suspirou de alívio. Observou a face graciosa da diaba, os olhos doces, respirou o aroma da floresta da diaba e adormeceu tranquila” (NDIAYE, 2011, p.32-3). Brinker (2011, s/p) explica que

Ao encontrar a menina abandonada pelos moradores do vilarejo, a diaba reencontra toda a sua humanidade: “De súbito a diaba percebeu que não ouvia mais o clique-claque, clique-claque de seus pequenos cascos pretos”, e reencontra o que é característico aos humanos do conto: a casa e a lâmpada amarela.

A partir desse momento, com a filha de volta (a maternidade reconquistada), a diaba e o ambiente se transformam. Os cascos tornam-se pés de novo, ela reencontra a sua casa com a lamparina de luz

amarela. No entanto, há uma surpresa final na narrativa expressa pela diaba que nos dá um nó na garganta, deixa uma interrogação sem resposta. A diaba conclui em voz alta e alegre: “Nunca pensei que uma menina tão pequena fosse tão pesada de carregar!” (NDIAYE, 2011, p.37). Brinker (2011, s/p) considera que

A última frase do texto semeia igualmente a dúvida no espírito do leitor. Depois do reencontro com a filha e da metamorfose da diaba (que perde seus cascos de cabra) em mãe carinhosa, lê-se: “Nunca pensei que uma menina tão pequena fosse tão pesada de carregar!”. Será que ela mentiu? Será que ela nunca teve uma filha? Será que a diaba é louca?

Nesse sentido, no artigo “As companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher”, o professor Carlos Roberto Figueiredo Nogueira (1991) explica que a elite que dirigia o Cristianismo sempre se esforçou para reconhecer o inimigo, criando uma mitologia satânica. Dentre os vários inimigos identificados, sobretudo na Idade Média, saliente é o da mulher. Para Satã e seus demônios, “[...] a vítima, por excelência, é a mulher, cujo pendore para o Mal possuía uma longa tradição. No *Antigo Testamento*, encontramos no *Eclesiástico*: ‘Toda a malícia é leve comparada com a malícia de uma mulher (25-26)’” (NOGUEIRA, 1991, p.15).

Os teólogos e eruditos criaram a bruxa como o paradigma satânico daquela época. Nogueira (1991, p.18) esclarece que “Bruxas e feiticeiras povoam o imaginário do final da Idade Média, responsáveis diretas por todas as desventuras e pesadelos que afligem a comunidade e, no interior desta, como vítima preferencial, o sexo masculino”. A diaba parece se inscrever ao lado das bruxas e feiticeiras no intuito de prejudicar a humanidade. Stanford (2003, p.224), referindo-se aos feitos das bruxas na Idade Média, explica que,

Na mente popular da época – e nas histórias infantis que foram contadas depois –, a bruxa era

uma mulher velha e solitária que roubava crianças, e que também voava sobre uma vassoura para ir às reuniões dos sabás (adaptação de um termo judaico desse período no qual a conexão entre os judeus e as bruxas era levada ao pé da letra), onde trocavam receitas de feitiços e se dedicava a uma estranha e solitária e sórdida cerimônia, cujo ponto culminante era o beijo nas partes íntimas do Diabo junto à ridicularização da missa cristã.

Nogueira (1991, p.21) corrobora a ideia de Peter Stanford quando esclarece que “A bruxa renega a Cristo, nisto consistia o seu hediondo crime, sendo o restante dos malefícios apenas subprodutos de sua servidão demoníaca, da desmesurada traição ao Criador”. A malignidade feminina ganha no final do século XV o estudo dominicano da *Summa Demonologica*, o *Malleus maleficarum*:

Toda a bruxaria vem da luxúria carnal, na qual as mulheres são insaciáveis. Uma coisa nunca satisfeita: a boca do útero. [...] Quando a mulher pensa sozinha, pensa o mal, provando que tem uma natureza diferente, pois em intelecto são iguais às crianças e não são capazes de entender filosofia (KRAMER; SPRENGER, 1995, p.122).

A habilidade de confeccionar cosméticos, enfeites, venenos e outros segredos mágicos (na época delas, o mundo só admitia a magia diabólica) transforma a mulher em agente demoníaco. Nogueira (1991, p.24) sintetiza a função das bruxas e feiticeiras como as “[...] intermediárias necessárias entre a realidade e a possibilidade, fornecendo os meios mágicos do entendimento ou da superação da existência mundana a uma coletividade que as teme, mas não pode prescindir delas”. Assim, a sociedade acolhe e pune, alternadamente, a presa preferencial do demônio.

Uma hipótese mais cabe acentuar. A bela diaba não é uma referência ao mito de Lilith, primeira esposa de Adão (segundo a tradição judaica)? Lilith, antes de Eva, é a primeira reação feminina ao predomínio masculino. Essa mulher não aceitou a submissão a Adão, motivo pelo qual, segundo Laraia (1997, p.151), “Lilith foi transformada em um demônio feminino, a rainha da noite, que se tornou a noiva de Samael, o Senhor das forças do mal”. Lilith é figura sedutora, de longos cabelos, que voa à noite. A *diaba* (de Marie NDiaye) se confunde com a perífrase “aquela que buscava a filha à noite”, a diaba é a alegoria da noite, a que possui belos olhos, úmidos, que brilham na penumbra. Brinker (2011, s/p) salienta que “[...] a diaba é uma personagem ambígua. Não se sabe verdadeiramente quem ela é, e as poucas informações que possuímos sobre seu passado permanecem obscuras”. Lilith não é a diaba que busca a filha à noite?

Lilith, a primeira mulher de Adão, segundo a antiga tradição judaica, era sedutora, voava à noite e atacava os homens que dormiam sozinhos. Laraia (1997, p.152) explica que “[...] as poluções noturnas masculinas podem significar um ato de conúbio com a demônia, capaz de gerar filhos demônios para a mesma”. No Mar Vermelho, para onde foge, Lilith reproduz a cada dia centenas de *lilim* (os demônios filhos de Lilith). A sua revolta a torna um ser demoníaco, ameaça para homens e crianças. A sua potência de mal, de demoníaco advém da relação com o primeiro homem.

Se para o mal há a diaba, para o bem há a figura da ninfa, que não é humana nem divina. O aspecto da ninfa é semelhante ao homem, mas ela não possui alma. Agamben (2012, p.50) explica que são “[...] mais do que animais e menos do que humanos, híbridos de corpo e de espírito [...]”. A ninfa pode ter acesso a uma alma se copular com um homem e gerar prole (da mesma forma que Lilith?), assim se tornam humanas. Dessa forma, as ninfas são criadas à imagem dos homens, não de Deus. A potência do bem, da obtenção de uma alma, no caso das ninfas, também é consequência da relação que mantêm com os homens.

Mais uma leitura pode ser feita. A professora e pesquisadora Salma Ferraz escreveu o artigo (no prelo) “*La Pietá: a diaba e sua filha*”,

no qual defende que a diaba do conto de Marie NDiaye é uma versão da obra *La Pietá*⁸¹, de Michelangelo (1499). A diaba não encontra a sua filha, mas adota uma criança com os pés deformados por piedade. Segundo Ferraz (no prelo), “Ao resolver adotar para si uma criança aleijada, seus cascos transformam-se em delicados pés. Assim a diaba transforma-se em uma espécie de *Pietá* ao enlaçar aquela criança amaldiçoada pelos aldeões”. A diaba ama como os humanos piedosos, ou seja, nem todos os humanos são capazes de amar como a diaba. Nos habitantes da aldeia, “[...] não havia piedade possível para a diaba, tão logo percebiam que seus pés não eram como os dos humanos” (NDIAYE, 2011, p.14). Brinker (2008, s/p) considera que o conto deixa uma mensagem sapiencial: “[...] o que nós somos, o amor de nossos semelhantes, nos faz existir enquanto humanos. E o amor, particularmente o amor maternal, tem um poder transformador”.

Figura 20 – A diaba acalentando a filha.



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

5.2 O corpo do Diabo contemporâneo

A imagem do Diabo é específica de cada época. Quando a representação do *pai-da-mentira* não é datada, por meio da análise dos

⁸¹ A obra *La Pietá* (Piedade, em português), de Michelangelo, mostra Jesus morto nos braços da Virgem Maria. Está na basílica de São Pedro no Vaticano.

traços culturais de suas formas é possível definir a sua idade. Ele é a imagem de cada época. O ser humano carrega imagens de todos os tempos, somos colecionadores de imagens e narrativas. A imaginação rege o homem. Agamben (2012) afirma que a imaginação é invento da filosofia medieval. A imaginação, a partir dessa época, passa a definir a espécie humana, passamos a compor o imaginário humano. Agamben (2012, p.63) salienta que “A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética [...]” e acrescenta que “[...] as imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram, e removeram”. Giorgio Agamben, analisando o *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg, afirma que “[...] as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas” (AGAMBEN, 2012, p.47).

Antes de ser o monstro (o demônio), consequência da queda, era “aquele que carrega a luz”, o Lúcifer. Mas a rebelião contra o criador modificou o seu corpo. No *Antigo Testamento*, o Diabo tinha o corpo de serpente. Na Idade Média, era associado ao feio, com destaque para o ânus saliente. O aspecto físico do Diabo contemporâneo é humano.

O lobo de Leray sempre está em posição bípede, é magro e se assemelha a um humano. Não se trata da figura do Diabo, mas o mal (o lobo) é representado como tendo aspecto físico humano. As várias interpretações sobre a figura do lobo como sendo o homem que inicia a menina sexualmente parecem se confirmar na obra da escritora francesa. Sim, o lobo é o homem.

O Diabo de Lago tem chifres e rabo bovinos, e o restante do corpo é humano. O Diabo de Lelis, da história de James Joyce, é uma caricatura do próprio escritor. O ilustrador nos diz que o Diabo é o escritor. No *Post-scriptum* da obra, Joyce explica ao neto que “O Diabo, em geral, fala uma língua que ele mesmo vai inventando mundo afora,

chamada *bellybabble*; mas ele fala, também, um monte de outras línguas. Só que ele fica zangado, ele fala um francês macarrônico muito bom, apesar de quem já o ter ouvido falar assim dizer que ele tem um forte sotaque dublinense” (JOYCE, 2012, p.29).

Na obra de NDiaye, sabemos pelo título que se trata de uma diaba, mas a escolha do traço da ilustração não revela aspectos animais-cos na figura da diaba. O que entrevemos na noite, na névoa e na sombra é uma mulher.

Figura 21 – Ilustração do *Aspecto do rosto da diaba*.



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

Na narrativa, as características físicas da diaba são a beleza: “Essa diaba tinha um rosto agradável de olhar. A pele era escura e os olhos, brilhantes” (NDIAYE, 2011, p.6). Brinker (2011, s/p) considera que,

Paralelamente, o retrato da diaba feito por Nadja é cindido em dois (a parte superior do corpo na página 6, e o restante do corpo na página 9), como um modo de mostrar que seus cascos são o único

elemento que a diferencia do restante dos moradores da vila, mas também de sugerir que é impossível fazer um retrato uniforme da personagem, tamanho seu mistério. A indefinição é, assim, mais profunda.

Figura 22– O rosto da diaba.



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

Quem abrisse a porta à diaba durante a noite ainda podia ver “[...] seus olhos, um tanto úmidos, que brilhavam na penumbra, a face graciosa e as roupas muito limpas” (NDIAYE, 2011, p.7). A diaba, que possuía olhos marejados, também tinha a característica física que causava pavor nas pessoas: cascos no lugar dos pés. A animalidade da diaba remete à reflexão que o filósofo italiano Giorgio Agamben faz quando afirma que a fronteira entre homem e animal se desvanece na pós-história. Segundo Agamben (2013, p.43), “[...] não apenas a teologia e a filosofia, mas também a política, a ética e a jurisprudência são tencionadas e sustentadas pela diferença entre o homem e o animal”. Quando os

termos “homem” e “animal” entrarem em colapso, a diferença entre divino e demoníaco também diminuirá. Agamben (2013, p.43) assevera, ainda, que “[...] os campos de concentração e de extermínio são um experimento deste gênero, uma tentativa extrema e monstruosa de decidir entre o humano e o inumano, que acabou por envolver em sua ruína a própria possibilidade da distinção”.

Figura 23 – Os pés da diaba.



Fonte: *A diaba e sua filha* (Marie NDiaye, 2011). Arquivo particular do autor.

E no apocalipse? O homem terá face animal. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2013) explica que, na Biblioteca Ambrosiana de Milão, há uma *Bíblia* hebraica do século XIII com miniaturas. Na página 135v do terceiro códice, é representada a visão de Ezequiel. A imagem possui ao centro os sete céus, as estrelas, a Lua e o Sol; e ao fundo azul, o galo, a águia, o boi e o leão (os quatro animais escatológicos). A última página apresenta uma imagem demarcada por duas partes. A parte superior revela os três animais de origem: o pássaro Ziz, o boi Behemoth e o peixe Leviatã. A cena inferior mostra o banquete dos justos no último dia. Agamben (2013, p.10) esclarece que, “À sombra de árvores paradisíacas e animadas pela melodia de dois músicos, os justos, com coroas na cabeça, sentam-se à mesa ricamente disposta”. O banquete são as carnes de Behemoth e de Leviatã. Da imagem, sobressai, segundo A-

gamben, a característica de os justos apresentarem cabeças de animais: o bico da águia, a face do boi, a cabeça de leão, os traços do asno e o perfil da pantera. Os músicos também têm traços distintivos, o da direita, por exemplo, tem nariz de símio. Diante das imagens, o filósofo questiona porque os representantes da humanidade, no último dia, são reproduzidos com fisionomias de animais. Agamben (2013, p.12) responde que “[...] a representação teromórfica dos arcanos remete diretamente ao tenebroso parentesco entre macrocosmos animal e microcosmos humano”. Ou seja, os remanescentes de Israel, na visão do artista miniaturista, no último dia, reestabelecerão a sua natureza humana com a essência animal, as relações entre homem e animal assumirão nova forma, inclusive.

6 O GATO E O DIABO, DE JAMES JOYCE

Cavalo imaginando Deus

Apesar do que digam, a ideia de um céu habitado por Cavalos e presidido por um Deus com figura equina repugna ao bom gosto e à lógica mais elementares, raciocinava noutros dias o Cavalo. Todo mundo sabe – continuava com seu raciocínio – que se os cavalos fôssemos capazes de imaginar Deus o imagináramos em forma de Ginete.

A ovelha negra e outras fábulas,
de Augusto Monterroso

O gato e o Diabo é a história da oferta do Diabo de construir uma ponte, em uma só noite, para os habitantes da cidade francesa de Beaugency. O pagamento pelo serviço é a alma da primeira pessoa que atravessar a ponte pertencer ao Diabo. Amanda Sigler (2008) explica que, na classificação das narrativas populares, conforme o sistema Aarne-Thompson⁸², a história de James Joyce se inscreve naquelas conhecidas como *Ponte do Diabo*. Nessas histórias, o Diabo sempre se oferece para construir uma ponte em troca da alma do primeiro que atravessá-la. Mas sempre um sábio humano manda um animal (uma cabra, um galo ou um gato) para substituí-lo.

O escritor irlandês James Joyce escreveu *O gato e o Diabo* dedicado ao neto Stephen James Joyce, no qual os homens enganam o Diabo. Na cidadezinha de Beaugency, os habitantes viviam felizes, faltava apenas uma ponte para atravessar o rio. O Diabo soube da necessidade e

⁸²Para classificarem-se contos, foi desenvolvido por Antti Aarne (1910) e Stith Thompson o sistema de classificação Aarne-Thompson. O sistema classifica os contos a partir de seus motivos: contos de animais, histórias religiosas, contos realísticos, histórias do estúpido ogro, etc. Cada um desses grupos, por sua vez, tem a subdivisão de temas.

ofereceu construir a ponte em apenas uma noite em troca da primeira alma que ali passasse: “O Diabo contou para o Senhor Prefeito o que tinha lido nos jornais e disse que estava disposto a construir uma ponte em Beaugency para que o povo todo pudesse atravessar o rio quantas vezes quisesse” (JOYCE, 2002, p.16). A analogia da construção da ponte está presente em *O gato e o Diabo* quando, por meio da carta, James Joyce estabelece ligação (uma ponte) com o seu neto e narra a história do Diabo que propõe construir uma ponte para unir os homens separados pelo rio. Mas também se revela para a diaba que almeja restituir a ponte afetiva que tinha com a filha (desaparecida); para o velhinho que, sabiamente, torna-se amigo do menino Jesus, estabelecendo a reciprocidade, uma ponte de afeição, e para a Chapeuzinho Vermelho que vinga as antecessoras e religa o tempo contemporâneo ao passado.

Figura 24 – O Diabo e o prefeito.



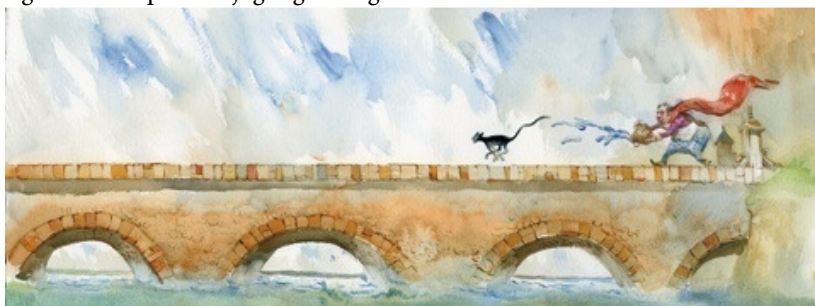
Fonte: *O gato e o Diabo* (James Joyce, 2012). Arquivo particular do autor.

No dia seguinte, a ponte estava pronta, e o prefeito despejou um balde de água fria em um gato que trazia no colo que fugiu em disparada em direção aos braços do Diabo: “O Senhor Prefeito parou na cabeceira da ponte. Cada homem travou a respiração; cada mulher prendeu a língua. O Prefeito depositou o gato na ponte e, com a rapidez de um raio, tchaaaaaa!, despejou o balde inteiro em cima do gato” (JOYCE, 2002, p.22).

O prefeito e o povo logram o Diabo? Não. O Diabo queria uma pessoa, e o prefeito mandou um gato. Ao final da história, o Diabo informa os juros que serão cobrados pelo descumprimento do acordo:

“Povo de Beaugency, vocês não são gente boa! Vocês não passam de gatos de telhado: vira-latas!” (JOYCE, 2002, p.26). Portanto, o Diabo declara que todos da cidade pertencerão ao Diabo. Por ora, apenas o gato (o animal) e em breve todos os gatos vira-latas (as pessoas) da cidade.

Figura 25 – O prefeito joga água no gato.



Fonte: *O gato e o Diabo* (James Joyce, 2012). Arquivo particular do autor.

A guarda do livro *O gato e o Diabo* remete a uma cena noturna, há o desenho feito a bico de pena que representa a cidade dormindo. A imagem não está apenas na guarda que recobre a primeira capa, mas é uma guarda de página dupla que adentra o livro, em papel diferente (papel alcalino) do miolo (papel *couché* brilho). Na imagem, a cidade de Beaugency está em segundo plano, isolada pelo Rio Loire que a corta, a cidade francesa está enquadrada na cena sugerindo o ponto de vista de alguém que não é do lugar, alguém que a observa de fora. No decorrer da narrativa, se desvelará que a imagem da guarda preparou o leitor com o ponto de vista do Diabo. A mesma imagem da primeira guarda será repetida na guarda final do livro, também em página dupla. Se na primeira a imagem adentra o miolo, na segunda a imagem recebe o miolo para fechar as portas do livro. Há, no entanto, o acréscimo da ponte na última imagem, de um banco perto de uma árvore para apreciar a ponte que liga as duas partes da cidade, e há o movimento que quebra o estatismo da cena inaugural: um caminhão passa a ponte, alguém brinca de pipa, um barquinho navega. O mesmo enquadramento sugere, agora, o ponto de vista do Diabo e do gato (há um pequeno banco para dois apreciarem a paisagem). O acréscimo de elementos na cena e

do movimento “da vida” é a obra do Diabo. Lelis, o ilustrador, nesse caso produziu uma imagem nova e com técnica diferente da do miolo (aquarela). A primeira imagem da guarda antecipa a história, mostra o cenário noturno no qual a cena ocorrerá nos dias seguintes (com ilustrações coloridas), e a última cena, depois dos sóis, remete de volta à história (mas a cidade e as pessoas foram transformadas pela passagem do Diabo). O ilustrador colocou invólucro no miolo (com sua narrativa), um papel de presente. A guarda, nessa obra, prepara o leitor para o porvir. Antes de adentrar a obra, é necessário parar, respirar, observar a paisagem. Não é possível colocar a guarda de lado, porque ela contém “pistas” da história. Essa opção do ilustrador parece estar em consonância com o conteúdo da narrativa. Joyce manda ao neto, além da carta, um gatinho de brinquedo recheado de bombons. A guarda proposta por Lelis funciona como o gato de brinquedo que guarda a doçura (a narrativa).

Nesse sentido, Amanda Sigler (2008) especula que Joyce, ao falar da longa ponte de pedra de Loire (paga com a alma do gato), cria uma alegoria sobre a distância que o separa do neto, afastamento que compensa com cartas e gatos recheados de bombons.

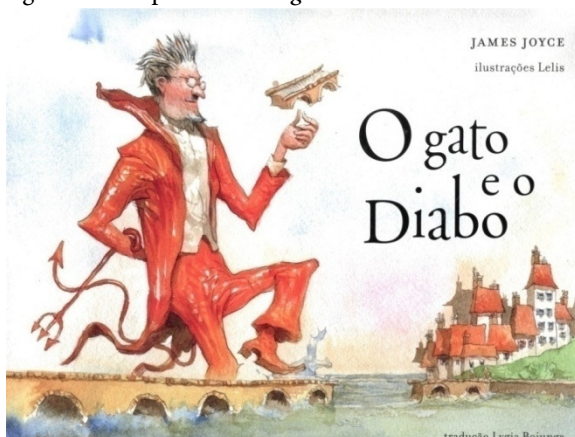
James Joyce encaminhou o conto *O gato e o Diabo*, em 1936, por carta para seu neto Stephen Joyce. O livro, na verdade, é uma carta que o escritor manda para o neto datada de 10 de agosto de 1936, enviada de Villers-sur-Mer. O livro, portanto, é o objeto contemporâneo daquilo que no passado foi uma carta (do grego *chartes*, pelo latim *charta*, papel, carta), uma correspondência. Ou seja, o texto sai do estatuto de correspondência e tem curso como obra literária⁸³. A coleção de textos do *Novo Testamento*, por exemplo, também é conhecida como *epístolas* (e assume o estatuto de crônica histórica). Antes do surgimento da im-

⁸³Na literatura latina, destaca-se a missiva literária *Epístolas*, de Horácio. O recurso a epístolas para construir um romance, por exemplo, é a obra *Cartas a Sandra*, do português Vergílio Ferreira. No Brasil, Mário de Andrade foi um exímio missivista e manteve correspondência, entre outros, com Carlos Drummond de Andrade, Tarsila do Amaral, Henriqueta Lisboa, Fernando Sabino e Manuel Bandeira.

prensa escrita, era a carta que exercia a função de compêndio da fé e de guia espiritual, tendo o papel social de formar a opinião pública.

Por que escrever uma carta? Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo (2000), na tese *Cartas e escrita*, defende que é o projeto de dizer que faz alguém escrever uma carta. A intenção se materializa no gênero carta, na cultura. A carta de James Joyce ao neto Stephen Joyce é datada, delimita um lugar (Villers-sur-Mer), os sujeitos e uma cultura. A carta é a matéria que manifesta cor, formas, letras, a reunião de elementos. Os sujeitos das cartas observam e constroem conhecimento, imprimem sinais de confiança e de amizade. A pesquisadora, ainda, salienta que o proponente do assunto (geralmente o escriba) tem o conhecimento do interlocutor-destinatário com quem pretende estreitar laços. A carta, portanto, é o objeto de delicadeza da relação entre o escritor James Joyce e o seu interlocutor, que são vários: o neto a quem a carta é escrita (o destinatário) e todos os leitores quando a carta é publicada (no envoltório de livro no caso de *O gato e o Diabo*).

Figura 26 – Capa do livro *O gato e o Diabo*.



Fonte: *O gato e o Diabo* (James Joyce, 2012). Arquivo particular do autor.

Há uma carta não publicada na Fundação James Joyce de Zurique que atesta que o escritor visitou a cidade de Beaugency (provavelmente, de 30 de julho a 7 de agosto de 1936). A carta ao neto é datada

do dia 8 de agosto e nela, provavelmente, Joyce une a experiência da viagem com a tradição folclórica.

O gato muitas vezes é escolhido nessa tipologia de histórias porque se crê que possui a habilidade de negociar entre o humano e o demoníaco. O próprio gato é compreendido como uma ponte entre as forças boas e as más. O gato preto, especificamente, é associado pelas crenças populares às forças demoníacas e a Satã. Na narrativa *O gato e o Diabo*, portanto, o Diabo não é pago com uma alma humana, mas recebe algo que já possui: um dos seus é o pagamento. Para os egípcios, no entanto, conforme explicação de Marie-Louise Von Franz (2003), o gato é considerado animal sagrado. O fato de enxergar no escuro, para muitos povos, é atributo de antevisão, de clarividência, de intuição. Nessa perspectiva, o Diabo ganha um ente para o seu reino, um ser que tem a capacidade de entrever o invisível, um vigilante que não dorme nem de dia nem de noite, ser sempre desperto, como propõe Mircea Eliade (1994). O Diabo é pago com um animal sagrado: nesse viés, o pagamento é valioso. E os juro são mais gatos (toda a população da cidade).

Sigler (2008) explica que o neto responde ao avô escritor. A carta é datada de “Paris, fevereiro de 1989”. Nela, Stephen não apenas interpreta a carta do avô, mas continua a correspondência entre leitores e escritores. O destinatário e leitor Stephen Joyce, de quatro anos de idade, ao continuar o universo epistolar, se torna escritor para as crianças leitoras. Stephen Joyce (1989, s/p) confessa as estranhezas que observou na carta de James Joyce: “Por que o Prefeito de uma cidadezinha francesa tem um nome irlandês, que, ainda por cima, é o nome de um dos ex-prefeitos de Dublin?” e “E por que o Diabo, quando fica zangado, fala um francês ruim com forte sotaque dublinense?”.

6.1A importância da ilustração

Em *O gato e o Diabo*, a narrativa é desdobrada pelo texto e pela ilustração de Lelis, que pontua, cria pausas, origina expectativas e põe em relevo feições do texto. A ilustração de Lelis ilustra o Diabo com tra-

ços da fisionomia⁸⁴ de James Joyce. Na verdade, é trindade (ou tridente) símile: Joyce, Lelis e o Diabo de Lelis. Os três têm feições semelhantes.

Figura 27 – Fotografia de James Joyce.



Fonte: *The Guardian* [www.theguardian.com](s/d).

Figura 28– Fotografia de Lelis.



Fonte: *Google*.

Figura 29 – Ilustração do Diabo de Lelis.

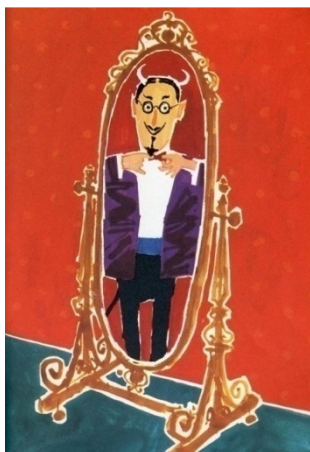


Fonte: *Google*.

⁸⁴O antropomorfismo é o ato de atribuir características dos seres humanos a outros seres ou fenômenos naturais, na infância ou nas mentalidades primitivas. Na religião, é o ato da divindade assumir ou se transformar em comportamentos ou aspectos humanos. Nesta história, o diabo se antropomorfiza, se humaniza com os aspectos físicos do próprio autor, artes do ilustrador da história.

Mas, quando se aprofunda a pesquisa, descobre-se que essa criativa produção não é um ganho da ilustração brasileira. Amanda Sigler (2008) explica que, na segunda publicação do livro (1965), Gerald Rose ilustra o Diabo com as feições de James Joyce. O mesmo artifício foi posteriormente utilizado na edição espanhola, ilustrada por Carla Torres, e na edição francesa (1966), com desenhos de Jean-Jacques Corre. A edição da Cosac Naify não rompe essa tradição de atribuir ao Diabo a figura de Joyce.

Figura 30 – Ilustração de Gerald Rose.



Fonte: <https://www.flickr.com> (2015).

A opção de Lelis faz o mesmo que o mercado e a escola. Eles transmitem cânones na literatura para crianças que, na contemporaneidade, disputam espaço com produtos culturais e saberes de diferentes estratos sociais (minorias étnicas, políticas sociais). Mesmo a ilustração possui um cânone. Rui de Oliveira explica que, “Quando você olha um catálogo de ilustradores publicado pela Feira do Livro de Bolonha, é visível que existe uma imagem padrão de livros para crianças, quase um receituário internacional” (MORAES et al, 2012, p.45). O desafio é a ilustração que rompa com o acostumado, objetivo esse alcançado por Nadja Fejtő, Angela Lago e Marjolaine Leray. No entanto, Lelis repisa

em parte o terreno de ilustradores que o antecederam. Diz-se em parte, porque as guardas do livro *O gato e o Diabo* são de criatividade única, como explicado anteriormente.

Em relação às imagens, é importante salientar que há enquadramentos próximos, em primeiro plano (como Stevie, que lê a carta do tio, o Diabo, que lê o jornal da cidade na canoa, uma camponesa que escapa da cidade, o Diabo, que conversa ao pé do ouvido com o prefeito, o gato, que enfrenta o Diabo), estabelecendo uma relação intimista com o leitor/observador. Também há grandes telas com vistas panorâmicas, uma espécie de passeio de uma câmera por um cenário (da ponte, do centro da cidade, dos aposentos do prefeito).

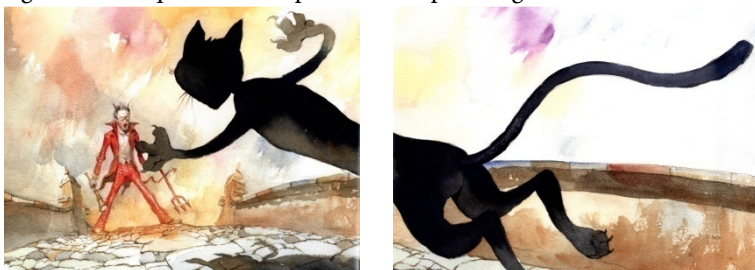
Figura 31 – Enquadramento próximo dos personagens.



Fonte: *O gato e o Diabo* (James Joyce, 2012). Arquivo particular do autor.

O olhar do observador é aproximado; em uma espécie de *zoom* mostrando detalhes, há três personagens: a mulher (na página 10), o Diabo (na página 14) e o gato (nas páginas 24 e 25).

Figura 32 – Enquadramento próximo dos personagens.



Fonte: *O gato e o Diabo* (James Joyce, 2012). Arquivo particular do autor.

A ilustração mostra parte da vila de Beaugency de um ângulo em que o leitor está próximo, quase dentro da cena, com o ponto de vista dos olhos do narrador. A mesma representação metonímica acontece com Stevie lendo a carta com uma luminária e uma escrivaninha que fazem parte do quarto do menino; uma moradora fugindo do Diabo e encarando o leitor; o Diabo negociando com o prefeito; o gato de costas para o leitor em um duelo com o Diabo.

6.2 A Torre de Babel

Pieter Brueghel, em 1563, pintou a *Torre de Babel* (obra que está no Museu de História da Arte, o Kunsthistorisches Museum, em Viena, na Áustria), retratando o projeto humano de alcançar o céu, mas Deus intervém e destrói o objetivo humano por meio da confusão de línguas. O mito bíblico, em Brueghel, é ambientado na Flandres (Holanda) do século XVI com detalhes flamengos de sua época, como é o caso do Rei Nimrode, em primeiro plano, ordenando a construção da Torre. Trata-se, portanto, da Antuérpia com o progresso do comércio, das navegações e de grande crescimento urbano na Idade Média. Esse mito do *Gênesis*, no que diz respeito à mistura das línguas, está presente na obra de James Joyce.

Figura 33 – A Torre de Babel, de Pieter Brueghel (1563)



Fonte: Google Art Project (2015).

A professora e tradutora Dirce Waltrick do Amarante, no artigo “Joyce para crianças brasileiras”, afirma que a narrativa *O gato e o Diabo* estabelece um paralelo com os textos que o escritor irlandês escreveu para o público adulto no que tange à mescla de línguas. A multiplicidade de idiomas de *Finnegans Wake* (mais de sessenta línguas), por exemplo, também está presente em *O gato e o Diabo*, que mantém inserido na tradução⁸⁵ para o português, no trabalho de Amarante, o texto da língua francesa, quando se trata da fala do Diabo. Ou seja, a traduto-

⁸⁵ A primeira tradução brasileira de *O gato e o diabo* é de Lya Luft, como atesta o rodapé do livro *James Joyce*, de Richard Ellmann. A segunda tradução é de Antônio Houaiss, publicada em 1983 pela Editora Record, com ilustrações de Roger Blanchon. A terceira tradução, publicada em 2012 pela Cosac e Naify, é assinada por Lygia Bojunga, e a ilustração é de Lelis (Marcelo Eduardo Lelis de Oliveira). A quarta tradução é de Dirce Waltrick do Amarante, com ilustrações de Michaela Pivetti, publicada em 2013, pela Editora Iluminuras.

ra mantém a fala em francês do Diabo como no original de James Joyce; do inglês e do francês, o texto foi traduzido para o português e mantido o francês. Em nota de *Post-scriptum*, Joyce esclarece para o neto que “*The evil mostly speaks a language of his own called Bellsybable which he makes up himself as he goes along but when he is very angry he can speak quite bad French very well though some who have heard him say that he has a Dublin accent*”.

A seguir, transcrevemos um fragmento do texto de Joyce e o mesmo fragmento traduzido para o português, no intuito de visualizar a mescla dos dois idiomas. É importante ressaltar que a fala do Diabo no original e na tradução tem a ênfase da letra itálica:

The evil was as angry as the devil himself.
 “*Messieurs les Balgentiens*”, he shouted across the bridge, “*vous n’êtes pas de belles gens du tout! Vous n’êtes que des chats!*”. And he said to the cat: “*Viens ici, mon petit Chat! Tu as peurmon petit chou-chat? Tu as froid, mon petit chou-chat? Viens ici, le diable t’emport! On va se chauffer tous les deux*”.
 And off he went with the cat.
 And since that time the people of that town are called “*les chats de Beaugency*”.

Em português, o fragmento foi traduzido por Amarante da seguinte maneira:

O Diabo ficou bravo como o Diabo.
 “*Messieurs les Balgentiens*”, gritava do outro lado da ponte, “*vous n’êtes pas de belles gens du tout! Vous n’êtes que des chats!*”. E disse ao gato: “*Viens ici, mon petit Chat! Tu as peurmon petit chou-chat? Tu as froid, mon petit chou-chat? Viens ici, le diable t’emport! On va se chauffer tous les deux*”.
 E sumiu com o gato.

E, depois disso, os moradores dessa cidade passaram a ser chamados de “*les chats de Beaugency*”.

A fala em francês do Diabo, no trabalho de Amarante, é usada como estratégia a de inserir tradução em português em nota de rodapé. Dessa forma, o leitor que não tem o domínio do idioma francês fica sabendo do conteúdo de todas as falas do Diabo. A mesma estratégia está presente na tradução de Lygia Bojunga, publicada em livro um ano antes (1992), em relação à de Amarante (1993). No entanto, cabe lembrar que o fragmento da fala do Diabo com o prefeito, com a população de Beaugency e com o gato foi publicada, por Amarante, ao final do artigo “Joyce para crianças brasileiras” em 2008, no periódico *Cadernos de Literatura em Tradução* da Universidade de São Paulo, como ilustração do seu argumento da mescla de línguas presentes nas obras de Joyce.

Dirce Waltrick do Amarante (2008, p.24) traduziu a nota de Joyce da seguinte forma: “O Diabo fala, na maior parte do tempo, uma língua própria, chamada diababelês, que ele inventa por aí, mas, quando fica muito furioso, pode expressar-se num francês muito ruim, contudo, aqueles que o escutaram, asseguram que ele tem forte sotaque de Dublin”. No texto de Joyce, as falas do Diabo são todas em francês. Houaiss traduz as falas do Diabo aos *balgencianos* utilizando itálico, em terceira pessoa (vocês), com teor mais informal. E emprega a segunda pessoa quando se dirige ao gato. Houaiss demonstra, com a fala do Diabo e do avô em português, ao final da história, que ambos são a mesma pessoa; interpretação também presente na ilustração e no formal *Post-scriptum* ao final da carta, quando ficamos sabendo que o Diabo tem sotaque dublinense como o avô-escritor.

Segundo Maria Teresinha Quirino (2012), Antônio Houaiss faz uma tradução didática adaptando vários falares do Brasil na tradução. A tradução de Antônio Houaiss:

O Diabo ficou com uma raiva dos Diabos!
Senhores balgencianos, berrou ele através da ponte, *vocês não são nada gentis! Vocês são uns gatos!*
 E ele disse para o gato: Vem cá, meu gatinho! Es-

tás com medo, meu gatinhozinho? Estás com frio, meu gatinhozinho? Vem cá, o Diabo te carrega. A gente vai se esquentar um com o outro. E, pronto, lá se foi ele com o gato! E desde então as gentes dessa cidade são chamadas de gatos de Beaugency.

Na tradução de Antônio Houaiss, ficamos sabendo que:

P.S. O Diabo fala de preferência uma língua dele mesmo chamada belzebulenga, que ele inventa conforme vai falando, mas, quando ele está com uma bruta raiva, pode falar um notável mau francês muito bem, embora alguns dos que o ouviram digam que com um forte sotaque de Dublin.

Maria Teresa Quirino (2012), na tese *Retratos de tradutores de James Joyce como agentes da tradução literária no Brasil: um estudo de caso*, aponta:

A criativa tradução da palavra-valise joyceana “Bellysbabble” por “belzebulenga”, na combinação de “belzebu” (palavra de origem hebraica, *ba'alzebûl*, significando “o príncipe dos demônios”) e “lenga” (palavra de origem latina, que compõe o vocábulo em português “lengalenga”, significando “ladainha” ou “conversa enfadonha ou monótona”), é um ganho poético à prosa traduzida e acrescentando um neologismo semelhante aos de Guimarães Rosa no texto traduzido (QUIRINO, 2012, p.184-5).

Amarante explica que a adaptação atualiza os textos do passado para leitores contemporâneos. Se em *O gato e o Diabo* a alteração é de texto, *De morte!*, de Angela Lago, é o exemplo de ilustração atualizada.

6.3 A arte de enganar o Diabo

O pacto com o Diabo requer o livre-arbítrio, as partes envolvidas precisam desejar o contrato e seguir um ritual, um ajuste, o consenso. O Diabo não pode obrigar o homem a fazer algo ao qual não esteja propenso. Willi Bolle (2004, p.190) afirma que “[...] o pacto com o Diabo, enquanto alegoria de um falso contrato social, representa a lei fundadora que condiciona o comportamento dos chefes, não apenas em suas ações, mas também sobretudo em seus discursos”. O selar do pacto muda de época para época. No livro do *Gênesis*, pactua-se pela lábia (a palavra empenhada); na Idade Média, o vendedor da alma beija o ânus do Diabo; Doutor Fausto (de autoria de Thomas Mann) assina um papel; Riobaldo (da obra *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa) grita na encruzilhada; o personagem do conto “Alma, vendo”, de Luís Fernando Veríssimo, utiliza a mensagem eletrônica da *internet*.

Nos textos bíblicos, há dois importantes pactos com o Diabo. O primeiro pacto com o Diabo (a serpente do *Gênesis*) foi a mulher que acordou. Na cena do paraíso, Eva dá a Adão o fruto proibido (a fome do conhecimento). Dessa forma, o Diabo consegue a expulsão da humanidade do Éden. No *Novo Testamento*, o pacto fáustico é frustrado, porque Jesus resiste à tentação do Demônio, não aceita todos os bens e riquezas do mundo (as delícias terrestres) para se submeter ao rival.

A cidade de Beaugency fica às margens do Rio Loire (o mais longo da França). O Diabo faz um pacto com o prefeito da cidade (monsieur Alfred Byrne): construirá uma ponte em uma única noite: “O Prefeito perguntou ao Diabo quanto é que custaria aquela *maravilha*. ‘Dinheiro nenhum’, respondeu o Diabo. ‘Faço tudo de graça. Só quero uma coisa: o primeiro que atravessar a ponte vai me pertencer” (JOYCE, 2002, p.15).

Assim como em James Joyce, a temática do pacto com o Diabo também está presente na obra *Moinho do Diabo*, de Hans Christian Andersen (1805–1875). No texto de Andersen, um moleiro sustenta uma numerosa família com os ganhos advindos de um velho moinho. O lugar do moinho, no entanto, era impróprio, porque havia pouco vento

para mover as suas pás. O moleiro vai até o monte e descobre que lá o vento e o local são ideais para se construir um moinho: “— Um vento destes era o de que eu precisava lá embaixo, para mover o meu moinho! — exclamou o moleiro. — Que desgraça o meu não ter sido construído aqui!” (ANDERSEN *apud* MAGALHÃES, 1973, p.179-180).

Nesse momento, em meio a um redemoinho, surge um estranho, o Diabo, que propõe construir o moinho em uma noite, estando pronto antes de o primeiro galo cantar, em troca da alma do moleiro. O pacto é firmado, o Diabo cumpre a sua parte, mas o moleiro, vendo o moinho quase pronto, arranca a cunha que sustenta a mó, fazendo a pedra despencar no precipício: “O construtor de moinhos e seus infernais ajudantes soltaram um grito uníssono e terrível, correndo vertiginosamente atrás da pedra, ao mesmo tempo em que o moleiro, por sua vez, também, corria, na direção oposta, pelo monte abaixo” (ANDERSEN *apud* MAGALHÃES, 1973, p.179-180). Mas, antes de o Diabo recolocar a mó no moinho, os galos começam a cantar. No conto *Moinho do Diabo*, o Satanás faz um grande esforço para garantir mais uma alma, mas os galos cantam antes de finalizar a obra. O moleiro volta para sua família, resignado. Depois de um tempo, cresceram árvores no vale que desviaram o vento para o velho moinho, fazendo o moleiro prosperar.

Na cidade de Beaugency, o Diabo também cumpriu a sua parte do pacto: “Quando amanheceu, cada um que abria a janela dava com uma bela ponte de pedra, muito bem construída, atravessando o rio to-dinho. E todos gritaram, fascinados: ‘Ah, Loire, que ponte tão linda que a gente ganhou!’” (JOYCE, 2002, p.16). A população corre até a cabeceira da ponte, mas não a atravessa, com medo do Diabo, que esperava na margem oposta do rio. O impasse está criado. No entanto, o som das trombetas anuncia a chegada do prefeito, que “[...] carregava um balde cheio d’água e, com a outra mão, amparava um gato espremido debaixo do braço” (JOYCE, 2002, p.18).

O prefeito de Joyce, como o moleiro de Andersen, tem o seu plano para enganar o Diabo: “O Senhor Prefeito parou na cabeceira da ponte. Cada homem travou a respiração; cada mulher prendeu a língua.

O Prefeito depositou o gato na ponte e, com a rapidez de um raio, tcha-aaaaa!, despejou o balde inteiro em cima do gato” (JOYCE, 2002, p.22).

O gato atravessa a ponte em corrida e se joga nos braços do Diabo. Em ambos os casos, o Diabo fica enfurecido pela trapaça, mas o Diabo de Joyce aceita o gato e promete cuidar bem dele. A busca por alguém para cuidar é, também, o tema de *A diaba e sua filha* (2011, p.5): “Uma diaba ia de casa em casa e perguntava: — Onde está minha filha? Não a encontro. Vocês viram minha filha?”.

6.4 O Diabo é o símbolo do mal

O Diabo é o símbolo do mal. Monteiro Lobato escreveu o conto *O bom Diabo* (que integra a obra *Histórias de Tia Nastácia*, de 1937). Na narrativa, um príncipe está condenado à forca, e é o Diabo que o salva. Trata-se de um Diabo que possui gratidão com o príncipe (o homem) por este tratar de restaurar a sua imagem na capela de São Miguel da mesma forma como é feito com as imagens dos santos. Em Lobato, o Diabo é um personagem que faz justiça (salva o príncipe e condena a velha que cometeu o erro) e se assemelha, na narrativa, a Deus; ambos não têm delineada uma descrição física. Além disso, o Diabo também é benevolente. A diferença entre os dois é a onipresença (o Diabo precisa de São Miguel para saber o que ocorre com o príncipe). Em Lobato, portanto, o Diabo ajuda a reparar injustiças que os humanos cometem. Mais recentemente, em 1999, outra obra abordou a questão da representação do Diabo em imagem sacra. O escritor francês Pierre Gripari, na obra *Nuno 100 novidades*, narra, no capítulo oito, *A lenda de São Satanás*, as peripécias do diabinho que queria ser o mais infernal de todos os Diabos. O diabinho planeja a má ação que o tornará célebre no inferno, na terra e no céu: “Vou pintar a mim mesmo sobre uma prancha de madeira e fixar a minha imagem – como todas essas que estão aqui – no recinto de uma igreja” (GRIPARI, 1999, p.75). As aulas e o longo esforço para tornar-se pintor alteram o corpo e os sentimentos do Diabo a ponto de ser quase um santo (só não conseguiu se livrar dos chifres e do tridente; a alma, no entanto, se tornou compassiva e bondosa). Como na

narrativa de Lobato, na de Gripari, a imagem do Diabo também está exposta em uma igreja e consola os fiéis.

Outra obra que remete à relação entre o Diabo e São Miguel é a *Fonte da Paz da Catedral São João, o Divino*, criada pelo artista Greg Wyatt em comemoração aos duzentos anos da Diocese de Nova York em 1985. A Catedral gótica é a maior do mundo e está inacabada. A escultura de bronze da *Fonte* tem 12 metros de altura, pesa 16 toneladas e representa o conflito entre o bem e o mal em uma amálgama de formas e figuras: nove girafas, um caranguejo, as faces do Sol e da Lua, o Arcanjo Miguel e Satanás. A fonte não tem água. O Arcanjo Miguel (o líder do exército celestial contra o mal, conforme a *Bíblia*), acima, abraça uma das nove girafas (considerado o animal mais pacífico) depois da derrota de Satanás (figura decapitada, de cabeça para baixo, que mergulha nas profundezas).

Satanás tem a cabeça presa por um fio, decapitado pelo arcanjo. No topo da fonte, há um caranguejo gigante que remonta à origem da vida no mar. Embaixo, o leão se deita com o cordeiro. A base da fonte é um nervo retorcido. Diz-se que, após a eliminação física do Diabo, o mal continuará no nervo, que é a psique humana. Mesmo que Satanás seja eliminado, o mal continuará porque é da essência humana.

Figura 34 – *Fonte da Paz da Catedral São João, o Divino*.



Fonte: Google (2015).

James Joyce resgata a narrativa popular que conta a história da construção de uma ponte pelo diabo. O material para o conto, portanto, advém da memória coletiva. Antes de ser livro, o conto foi mandado para o neto do escritor como uma carta. É a carta, portanto, que dá origem ao livro. O projeto gráfico e a ilustração seguem os projetos icônicos anteriores, de outros ilustradores. O texto é mergulhado em textos anteriores (na oralidade, sobretudo); os aspectos das imagens também advém de outras imagens. No entanto, há o ganho dos enquadramentos das cenas que aproximam o leitor aos ambientes retratados na obra. Essa é uma estratégia da ilustração contemporânea (que dialoga com a produção audiovisual).

O gato e o Diabo é uma carta que ao sair do envelope se desdobra, desdobra e desdobra. Um texto que possui um projeto gráfico esmerado e boa ilustração. Outra característica presente na obra é a mescla das línguas (a *Babel* de Joyce) que cria um paralelo com as suas obras para adultos (*Finnegans Wake*, sobretudo). Além disso, evidencia-se o pacto do diabo com a cidade (representada pelo prefeito) no qual o diabo perde. Há, no entanto, uma parte do diabo. Ele, ao passar pela cidade, altera a vida das pessoas (para melhor). Nesse sentido, o diabo representa uma força criativa, uma força que transforma, ele é o personagem que faz pontes, que religa as pessoas, que movimenta cenas. A sua presença é sutil, à espreita. E mesmo que ele seja enganado, fisicamente exterminado, o mal permanecerá na psique humana. O diabo parece aceitar de bom grato o gato enquanto espera os homens, no inferno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eduardo Pellejero, no artigo “Simpatia pelo demônio: Bataille e a insubordinação da literatura”, explica que Georges Bataille entende a literatura como um esbanjamento de sentidos, de falta de fins definidos e de paixão inútil. Pellejero (2011) explica que a conservação da vida – que é o primeiro fim da sociedade — é colocada em risco pela literatura. Por essa atitude irresponsável, a literatura comete um crime. Nos ensaios escritos por Bataille em 1957, o mal é o modo mais intenso de expor a paixão, o mal tem o poder de transgredir. Pellejero salienta que a literatura faz o mesmo, ela atua pela insubordinação, não acata a ordem e mede ou posterga os seus impulsos em decorrência de um objetivo a ser atingido. A literatura, portanto, é diabólica porque reserva uma parte ao Diabo. Nesse sentido, a literatura é obra do Diabo. Ela não serve. Pellejero (2011, p.227) afirma que não servir “[...] é o lema do demônio. A literatura não serve: não serve para nada, nem serve ninguém. A literatura não presta”. A liberdade da literatura, portanto, significa a sua inutilidade, a disfunção. Ao assumir a sua posição como obra do mal, a literatura assume o papel de testemunhar a parte maldita, de desvelar o arrebato da vida não servil e da violência.

Para Bataille (1998), o escritor tem uma relação maldita com a escrita, porque ela exige uma renúncia do mundo, uma expiação, um pacto individual e com os outros que é pago com a vida. Nesse sentido, Pellejero explica que os pactos feitos com o Diabo se pagam com a alma e eles são traiçoeiros (sempre há a possibilidade de uma das partes contratantes não cumprirem o pactuado). Mesmo assinando o contrato, o ser humano está sempre em busca de uma forma de não entregar a sua alma, de ludibriar o Diabo (que em muitas narrativas é incomodamente inocente).

A literatura para crianças que chega até o século XXI é feita de textos que espelham o gosto de cada época e passaram pelo crivo secular da humanidade. O mesmo processo acontece com os textos bíblicos. Eles também passam por um dispositivo de seleção. O que parece permanecer nos dois casos são os textos que mais dizem da essência humana.

A literatura se reinventa constantemente visitando o passado (revistar o passado para reescrevê-lo é um *moto* da Pós-Modernidade). Nesse sentido, Sissa Jacoby (2009, p.87) sustenta que, no final do século XX, há uma “[...] tendência de retomada do passado, de mitos, sagas e lendas da tradição oral mais antiga, recriados em narrativas autorais que colocam em diálogo tradição e Modernidade”. Ambos, a literatura para crianças e os textos bíblicos, de ombros, espelham o périplo humano.

Estamos no fim? Não. Quando o tema é o Diabo, não há conclusão definitiva, porque há o espaço da *versura* (termo latino que significa o lugar no qual o arado dá a volta no fim do campo). Significa que o arado atravessou o campo e abriu sulcos, fendeu a terra, porém, há outros caminhos a serem desvelados. Haverá sempre um caminho de volta.

Nos ensaios-fragmentos de *Ideia de prosa*, Giorgio Agamben, ao explicar a ideia de estudo, afirma que estudar é tarefa interminável. O estudioso entretido em sua biblioteca está certo de que o estudo não pode ter fim ou não quer que tenha fim. Para Agamben (1999, p.53), “[...] aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas”. Ao empreender uma investigação, nos tornamos um pouco mais “estúpidos”, no dizer do filósofo italiano. O ritmo do estudo inclui a alternância da descoberta e da perda, do assombro e da lucidez, de paixão e ação.

O mesmo parece acontecer com quem escreve. O escritor não termina uma obra, ele a torna pública. Blanchot (1987, p.11) explica que “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro”. Essa é a ideia de que o artista não consegue pôr fim às obras (o editor, as questões financeiras, a tarefa social o finalizam), prosseguindo o inacabado em outras obras, no movimento da história.

No espaço da *versura* ou do *enjambement* (o verso sem uma pausa final, a continuidade do sentido em um verso seguinte, o encadeamento dos textos), há temas que podem ser aprofundados em futuros estudos. Entre os caminhos a serem mais bem percorridos, é possível citar:

a) *A biografia do demônio pedagógico*. Como o ambiente escolar cria os seus próprios monstros, seus diabinhos? Qual o papel e a importância que o Diabo exerce nos processos de ensino e aprendizagem durante o último milênio?;

b) *Os ecos de Lilith, a primeira mulher, na literatura contemporânea*. Como a primeira mulher de Adão, ausente do texto bíblico pelo trabalho dos editores da palavra divina (mas personagem mítico da cultura judaica), continua a reverberar nos textos ficcionais?;

c) *Os gatos de James Joyce*. Cabe aprofundar as convergências e as dissonâncias das duas obras escritas para crianças: *O gato e o Diabo* (Cosac Naify, 2012) e *Os gatos de Copenhague* (Iluminuras, 2013). Qual a simbologia do gato em ambas? Como se atribui o mal para a coletividade (as pessoas são a personificação do mal)?;

d) *O mal de dez Chapeuzinhos Vermelhos*. Analisar como o mal se presentifica nas releituras contemporâneas da obra narrativa *Chapeuzinho Vermelho*, publicadas no Brasil após o ano de 2000: *A verdadeira história da Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini; *Chapeuzinho Anuncie Aqui! Vermelho*, de Alain Serres; *Chapeuzinho Vermelho*, de Júlio Emílio Braz; *Chapeuzinho Vermelho e o arco-íris: uma história sem lobo*, de Marcia Muraco Schobesberger; *Chapeuzinho Redondo*, de Geoffroy de Pennarf; *Chapeuzinho Vermelho: uma aventura borbulhante*, de Lynn Roberts; *Chapeuzinhos Coloridos*, de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta; *Dois chapéus vermelhinhos*, de Ronaldo Simões Coelho; *Mamãe é um lobo!*, de Ilan Brenman; *Uma Chapeuzinho Vermelho*, de Marjolaine Leray;

e) *A obra vermelha de Marjolaine Leray*. Análise das duas obras da escritora francesa: "Uma Chapeuzinho Vermelho" e "Abril, o peixe vermelho". A morte, em ambas as obras, é tratada com humor. Mas como a Chapeuzinho e o peixe vermelho enfrentam as ameaças: o lobo e o gato?;

f) *O Diabo é da arte; Deus, da cultura*. A discussão sobre qual área melhor retrata o Diabo e Deus, se a arte, a cultura ou o pensamento, carece de aprofundamento com exemplo icônico e mais referencial teórico. Para esse propósito, provavelmente a delimitação de uma época

é importante. Assim, pode-se analisar como o barroco, a arte contemporânea ou a passagem da Idade Média para a Idade Moderna (analisando a conjuntura religiosa e o trabalho de artistas como Pieter Brueghel ou Albrecht Dürer, por exemplo) conceberam Deus e o Diabo;

g) *A presença do leitor*. A voz que narra (e que ilustra) tem a consciência da presença do leitor em três das obras do *corpus narrativo* da presente investigação como atesta a cena final da Chapeuzinho Vermelho levantando a cabeça e se dirigindo ao leitor; as personagens de Lelis (e de James Joyce) que encaram (e confidenciam com) o leitor; a morte que abre o seu manto para conhecermos o seu universo (em Angela Lago). Cabe estudo, portanto, para compreender qual é o papel que o narratário desempenha nessas narrativas. Que aproximação é essa entre autor e leitor? Que tipo de pacto se estabelece? Que enquadramento de cena é feito para ocorrência desse vínculo?

Há discursos que afirmam que o Inferno não possui local (e data) de nascimento, que surgiu junto com o mundo (e o homem), que é pesadelo da humanidade, produto dos nossos medos e do temor do desconhecido. Que é o lugar que avistamos quando estamos em perigo, quando não compreendemos as injustiças. A professora Sandra Mara Corraza (2002, p.15) acrescenta que há a fala, também, de “[...] que o Diabo é ideia, história, linguagem, cultura, crença, ficção, metanarrativa de inúmeras gerações, feitas para guiar de modo moral a vida terrena, na sociedade, nos grupos, na relação consigo...”. Um terceiro discurso diz que o Diabo e o Inferno são um dogma cristão usado para controle e regulação criado pelos teólogos, governantes, pelos educadores, famílias, legisladores. Esse Diabo de mil cabeças é criado de forma interrupta no discurso litúrgico e na literatura. Esta satisfaz a necessidade humana de fantasia e ficção. A literatura é o espaço para discutir e viver temas universais como o amor, a morte, o poder, o Diabo (e Deus).

A literatura para crianças na contemporaneidade está esvaziada de uma única representação do mal. O Diabo perdeu as feições feias e o cheiro de enxofre, e se assemelha ao aspecto físico e à mentalidade do homem contemporâneo.

A estética assenhora-se dos livros para crianças tornando-os mais cativantes. O livro passa a ser um bem cultural da sociedade de consumo. As obras contemporâneas apresentam intertextualidade, metalinguagem e discurso espesso. A narrativa tem caráter fragmentário, que requer um grau maior de esforço do leitor para desvendar a obra. Estilos de outras épocas são remodelados por meio da paródia e do pastiche. O narrador tem novos pontos de vista, a poesia volta a ocupar espaço, e a ilustração atinge a excelência.

O diabo foi sistematizado e unificado pelos teólogos (séculos XII e XIII), disseminado pelos artistas renascentistas (séculos XIV-XVI), enfraquecido pelos cientistas e filósofos (século XVII-XVIII), resgatado pelos escritores (século XVIII-XIX) e transformado em produto cultural (século XX). A representação do diabo, portanto, sofre descon continuidades em sua representação. Ele é figura terrível (e temida), depois é objeto de humor e ironia, agora é banal produto de consumo (de publicidade, jogos de videogame, de letras de música, do cinema).

Angela Lago, no processo de composição de sua obra, tem influência do antecedente criativo de Dürer e do lendário popular brasileiro. As influências de Marjolaine Leray e de Marie NDiaye são das culturas populares europeia e africana. James Joyce, também, cria a partir do imaginário popular. Todos, portanto, operam por adição e relação metonímica. O contato com obras anteriores acrescenta nuances ao personagem do Diabo (ou de sua personificação). No final das contas, há o Diabo da escritora e ilustradora Angela Lago, o mal do ponto de vista de Marjolaine Leray, o Diabo de James Joyce, a diaba de Marie NDiaye.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____, Giorgio. **Ninfas**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

_____, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal**. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____, Giorgio. **O mistério do mal: Bento XVI e o fim dos tempos**. Trad. Silvana de Gaspari e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo; Florianópolis: Ed. da UFSC, 2015.

_____, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. **Cacto**. São Paulo: 2002, nº 1, agosto de 2002, p. 142-148.

ALMEIDA, Pedro Lopes de. Com o Diabo no conto: apontamentos para o estudo da funcionalidade do Diabo no conto popular. **Revista Sinismos – Projeto Imaginário e Heterotópico**, Porto (Portugal), v.1, p.133-150, 2009.

ALTER, Robert. **Em espelho crítico**. Trad. Sérgio Medeiros e Margari-da Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Joyce para crianças brasileiras. **Cadernos de Literatura em Tradução**, nº 9. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2008, p.17-25.

ANDERSEN, Hans Christian. **O patinho feio**. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1915 (edição fac-símile comemorativa publicada em 1990).

ANDRUETTO, Maria Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Trad. Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva**. Trad. Ana Goldberg. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

ARMSTRONG, Karen. **Uma história de Deus**: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Budismo. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AZEVEDO, Ricardo. **A vida e a outra vida de Ricardo do Diabo**. São Paulo: Scipione, 1988.

_____, Ricardo. Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, I. de. (Org.). **O que é qualidade em literatura infantil e juvenil – com a palavra o escritor**, São Paulo, DCL, 2005. Disponível em: www.ricardoazevedo.com.br. Acesso em 3.mar.2014.

_____, Ricardo. **Contos de enganar a morte**. São Paulo: Ática, 2003.

_____, Ricardo. Livros para crianças e literatura infantil: convergência e dissonâncias. **Revista Signos**, Lajeado, ano 20, n° 1, 1999, p.92-102. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Livros-para-criancas-e-literatura-infantil.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2014.

BAHIA, Maria Carmen Batista. **A construção visual do livro infantil**. 1995. Dissertação de mestrado. Unicamp. Campinas.

BARBAS, Helena. Monstros: o rinoceronte e o elefante – da ficção dos bestiários à realidade testemunhal. In: **Actas do V Encontro Luso-Alemão**. Kohn-Lisboa, 2007, p.103-122.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASCHET, Jérôme. Diabo. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean Claude (Coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: OPSIS, Catalão, v. 10, n. 2, p. 43-58, jul./set.2010.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Lisboa: Vega, 1998.

BATLICKOVA, Eva. Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser. **Ghrebh: Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, nº 6, 2004.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. 2. ed.. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

_____, Walter. **Reflexões**: a criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: Summus, 1984.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BÍBLIA Sagrada, 2.ed. revista e atualizada no Brasil. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. **Anjos caídos**. Il. Bruno Liberati; Trad. Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br**. São Paulo: Editora 34, 2004.

BRINKER, Virginie. **A noite como metáfora dos mistérios da narrativa**. Disponível em: <https://editora.cosacnaify.com.br/Upload/Produto/1/1/5/2/7/a-diaba.pdf>. Acesso: 13 de nov. 2015.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Il. Ziraldo. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o terceiro milênio**, Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Luís Hellmeister de. **Encurtando o caminho entre o texto e ilustração**: homenagem a Angela Lago. 2006. Tese de Doutorado. Unicamp. Campinas.

CAMARGO, Marcos Henrique. Semiótica: leitura e interpretação de imagens. In: LEANDRO, José Augusto (Org.). **Especialização em História, Arte e Cultura: Livro2**, Ponta Grossa/PR: UEPG/Nutead, 2009, p.175-251.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins de. **Cartas e escrita**. 2000. Tese de Doutorado. Campinas. Unicamp.

CAMPOS, Haroldo de. **Bere'shith**: a cena da origem. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANCLINI, Nestor García. **Leitores, espectadores e internautas**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANTARELA, Antonio Geraldo. A pesquisa em teopoética no Brasil: pesquisadores e produção bibliográfica. In: **Revista Horizonte**, v.12, n.36. Belo Horizonte: PUC Minas, p.1228-1251, out./dez. 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002.

_____, Roger. O mundo como representação. In: **Revista de Estudos Avançados**, v.5, n.11. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados (USP), 1991, p.173-191.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COETZEE, John Maxwell. **A infância de Jesus**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa:** uma introdução à fenomenologia da religião. São Paulo: Paulinas, 2010.

_____, José Severino. El demonio: la muerte de un símbolo. In: **Revista Bíblica**, vol. 40. Buenos Aires: Editorial PPC, 1978, p.147-152.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc:** a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2003.

CUPITT, Don. **Depois de Deus:** o futuro da religião. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa.** Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p.21-102.

DEBUS, Eliane Santana Dias. **Monteiro Lobato e o leitor esse desconhecido.** Itajaí: Univali, Florianópolis: UFSC, 2004.

DERDYK, Edith (Org.). **Entre ser um e ser mil:** o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: São Editora Senac, 2013.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa:** o sistema totêmico na Austrália. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito.** Trad. Pola Civelli. 4.ed., São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FAVACHO, André Márcio Picanço. **O recolhimento dos meninos**: por uma genealogia da ordem pedagógica brasileira. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível

em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07102008-142332/>>.

Acesso em: 17 jun. 2014.

FERRAZ, Salma (org. e comp.) **No princípio era Deus e Ele se fez poesia**. Rio Branco: Edufac, 2008.

_____, Salma. **La Pietá**: a diaba e sua filha.

FERRIÈRE, Adolphe. **Transformemos a escola**. Apelo aos pais e às autoridades. Tradução de Álvaro Viena de Lemos e J. Ferreira da Costa. Paris: Livraria Francesa e Estrangeira, 1928 (Biblioteca do Educador).

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2010.

FITTIPALTI, Ciça. **Tereza Bicuda**. São Paulo: Scipione, 1998.

FLEIG, Mário. O mal-estar no corpo. In: KEIL, Ivete; TIBURI, Márcia. (Orgs.). **O corpo torturado**. Porto Alegre: Escritos, 2004, p.131-139.

FONSECA, Luís Adão da. Prefácio. In: NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: Edusc, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. História da violência nas prisões. Trad. Raquel Ramallete. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANZ, Marie Louise Von. **O gato**: um conto da redenção feminina. São Paulo: Paulus, 2003.

_____, Marie Louise Von. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985.

GASPARI, Silvana de; RAMOS, Diógenes Braga. Perspectivas teológicas e literárias do texto apócrifo: Apocalipse de Baruch. In: **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Salma Ferraz (Org.). Belém: UEPa; Campina Grande: EDUEPB, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GRIPARI, Pierre. **Nuno 100 novidades**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GRUZINSKI, Serge. Reconhecimentos. In: **Guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a “Blade Runner” (1492–2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

JACOBY, Sissa. A bruxa no imaginário infantil: a última bruxa de Josué Guimarães. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n.4, p.86-91, out./dez.2009.

JOYCE, James. **O gato e o Diabo**. Trad. Antônio Houaiss, ilustrações de Roger Blanchon, 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____, James. **O gato e o Diabo**. Trad. Lygia Bojunga. Il. Marcelo Lelis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____, James. **Os gatos de Copenhague**. Trad. Dirce Waltrick do Amarante. Il. Michaela Pivetti. São Paulo: Iluminuras, 2013.

KEHL, Maria Rita. Delicadeza In: NOVAES, Adauto (Org.). **A condição humana: as aventuras do homem em tempos de mutações**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições Sesc, 2009, p.453-468.

KERBER, Alessandro Mario. Carmen Miranda e as representações da nação brasileira nos anos 30: a legitimação do nacionalismo. **Revista Méti: história e cultura**, Caixas do Sul, v. 1, n. 1, p. 135-147, jan./jun. 2002.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacob. **Malleus Malleficarum: o martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1995.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **O sagrado existe**. São Paulo: Ática, 1994.

KUSCHEL, Karl-Josef. **Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários**. Trad. Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horst-meyer, Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999.

LAGO, Angela. **De morte!:** um conto meio pagão do folclore cristão recontado por Angela Lago e com uma leve mãozinha de Albrecht Dürer. Belo Horizonte: RHJ, 2005.

_____, Angela. **Muito capeta**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

_____, Angela. **O personagem encalhado**. Belo Horizonte: Lê, 1995.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. In: **Revista de Antropologia**, v.40, n.1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p.149-164.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Trad. Hilário Franco Júnior. Bauru: Edusc, 2002.

LEANDRO, José Augusto; ROCHA, Ana Lúcia; CRUZ, Barbalho da; [et. al.]. **Especialização em História, Arte e Cultura: Livro 2**. Ponta Grossa: UEPG/ NUTEAD, 2009.

LEITE, Renato Lopes; SZEZS, Christiane Marques; SANTANA, Camila Jansen de Melo de; Cultura política: imaginário e representações. In: **Especialização em História, Arte e Cultura: Livro 3**, por Rosângela Wosiack Zulian e outros. Ponta Grossa: UEPG/NUTEAD, 2010.

LERAY, Marjolaine. **Uma Chapeuzinho Vermelho**. Trad. Júlia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência de fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LINK, Luther. **O Diabo**: a máscara sem rosto. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. São Paulo: Globo, 2009.

_____, Monteiro. O Bom Diabo. In: LOBATO, Monteiro. **Histórias de Tia Nastácia**. Il. Manoel Victor. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.33-34.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LOPES, Augustus Nicodemus. Por que não aceitamos os evangelhos apócrifos. In: **Revista Fides Reformata**, ano XVII, nº1, 2012. São Paulo: Instituto Presbiteriano Mackenzie, p.9-24.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do Diabo**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____, Michel. **Saturação**. Trad. Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2010.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **O Diabo existe?** Tomo I. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1973.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. A *Bíblia* como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI. Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Abralic, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/054/ANTONIO_MAGALHAES.pdf. Acesso em 16 mar. 2014.

_____, Antonio Carlos de Melo. **Religião, crítica e criatividade**. São Paulo: Fonte Editorial, 2012.

_____, Antonio Carlos de Melo. Religião: árvore ou rizoma? São Paulo: **Revista Estudos de Religião**, v. 27, n. 1. p.59-67, jan-jun, 2013.

MARTINS, Roberto de Andrade. O rinoceronte de Dürer e suas lições para a historiografia da ciência. In: **Revista de Filosofia e História da Biologia**, v.9, n.2. São Paulo: Associação Brasileira de Filosofia e História da Biologia, 2014, p.199-238.

MAYER, Frederick. **História do pensamento educacional**. Trad. Helena Maria Camacho. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MENDES, André. A complexização do objeto artístico: uma análise da obra de Angela Lago. **Aletria**, Belo Horizonte, p.139-146, jan./fev. 2006.

_____, André. **O amor e o Diabo em Angela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MENESES, Adélia Bezerra de. Vermelho, verde e amarelo: tudo era uma vez. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 265-283, jan. 2010.

MENEZES, José Eugênio. Para ler Vilém Flusser. **Líbero**, São Paulo, v.13, n.25, p.19-30, jun. de 2010.

MINOIS, Georges. A diabolização do riso na Alta Idade Média. In: **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003.

MONTERROSO, Augusto. **A ovelha negra e outras fábulas**. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MONTORO, Sílvia Luciana. **Narrar o passado**: as matrizes do conto popular na Literatura Infantil em **De morte!**, de Angela Lago. 2009. Dissertação de Mestrado. PUC/SP. São Paulo.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e prosa**: entrevistas com ilustradores de livros infanto-juvenis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORIN, Edgar. **Le paradigme perdu**: la nature humaine. Paris: Seuil, 1973.

NDIAYE, Marie. **A diaba e sua filha**. Trad. Paulo Neves. Il. Nadja. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. As companheiras de Satã: o processo de diabolização da mulher. **Espacio, Tiempo y Forma** (Revista de la Facultad de Geografía e Historia), v. IV, n. IV, p. 9-24, 1991.

_____, Carlos Roberto Figueiredo. **O Diabo no imaginário cristão**. 2. Bauru, SP: Edusc, 2002.

NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

OLIVEIRA, Carlos de.; FERREIRA, José Gomes. **Contos tradicionais portugueses**, volume 1. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAPINI, Giovanni. **O Diabo**: apontamentos para uma futura diabológica. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, sem data.

PELLEJERO, Eduardo. Simpatia pelo demônio: Bataille e a insubordinação da literatura. **Revista Investigações**. Natal, vol. 24, nº 1, janeiro de 2011, p. 221-235.

PFÜTZENREUTER, Filipe Marchioro. O Diabo na literatura infanto-juvenil brasileira: o personagem literário de Lobato, Lins e Lago. In: FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Org.). **Escritos lúciféricos**. Blumenau: Edifurb, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p.200-212.

QUIRINO, Maria Teresa. **Retratos de tradutores de James Joyce como agentes da tradução literária no Brasil**: um estudo de caso. 2012. Tese de Doutorado. USP. São Paulo.

RAMOS, Ana Margarida. Reescrever a morte na narrativa infantil portuguesa contemporânea. **Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, v.23. Aveiro/Portugal. 2015, p.151-162.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Literatura infanto-juvenil contemporânea: texto/contexto – caminhos/descaminhos. **Perspectiva**, v.17, n.31. Florianópolis/SC, 1999, p.127-139.

RICOEUR, Paul. **A simbólica do mal**. Trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

RODARI, Gianni. **Gramática da fantasia**. Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982.

ROSA, João Guimarães. **Fita verde no cabelo**: nova velha história. Il. Roger Mello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANT'ANNA, Vera Lúcia Lins. A literatura fantástica e a influência do imaginário religioso infantil. **Horizonte**. Belo Horizonte, v.3, n.6, p.59-76, 1º sem. 2005.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.38-52.

SANTOS, Walmor. **Breves notas sobre o conto**. Porto Alegre: WS Editor, 2010.

SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAYÃO, Luiz. **O problema do mal no *Antigo Testamento***: o caso de Habacuque. São Paulo: Hagnos, 2012.

SIGLER, Amanda. Crossing Folkloric Bridges: The Cat, the Evil, and Joyce. **James Joyce Quarterly**, University of Tulsa: USA, v.45, n.3-4, 2008, p.537-555.

SILVA, Cássio Murilo Dias da. **Leia a Bíblia como literatura**. São Paulo: Loyola, 2007.

SILVA, Fábio Augusto Santos da. Simbólica do mal em Paul Ricoeur. In: **Razão e Fé**, v.2, n.15. Pelotas, 2013, p.5-28, jul./dez. 2013.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins; BRANDÃO, Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani (Orgs.). **Escolarização da leitura literária**. 2. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SOISTAK, Angelis; OLIVEIRA, Silvana. Literatura e história: ficção e discurso histórico em José Saramago. In: **Especialização em História, Arte e Cultura: Livro 3**, por Rosângela Wosiack Zulian e outros. Ponta Grossa: UEPG/Nutead, 2010.

SOUZA, Mônica Martins de. Os vieses dos vínculos humanos. In: **Revista Comunicare**. São Paulo, Vol. 4. nº 1, p.173-174, 2004.

STANFORD, Peter. **O Diabo**: uma biografia. Trad. Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

TURCHI, Maria Zaira. Tendências atuais da literatura infantil brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA– ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. **Anais...:** e-book, 2008. p.1-6. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/047/MARIA_TURCHI.pdf

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1988.

ZABATIERO, Júlio Paulo Tavares; LEONEL, João. **Bíblia, literatura e linguagem**. São Paulo: Paulus, 2011.

ANEXO A – Carta-resposta de Stephen para James Joyce

Tradução de Lygia Bojunga

Queridos Leitores,

Venho me apresentar a vocês.

Sou o “Stevie”, para quem esta carta foi enviada, e para quem esta história encantadora foi escrita há mais de 50 anos por seu “Nonno”, que, em italiano, quer dizer avô. Eu tinha quatro anos naquela ocasião. Isso quer dizer que, hoje, com os cabelos e barba brancos que tenho, eu podia ser avô de muitos que vão ler esta história.

A história acontece numa pequena cidade às margens do rio mais longo da França, e conta não só como é que uma estupenda ponte foi construída numa única noite, mas, também, a estranha negociação entre um Prefeito esperto, pomposo, dono de uma maneira de dormir peculiar, e um Diabo inofensivo, que, além de viver lendo tudo o que é jornal, se mostra um carinhoso amigo dos animais. E, claro, a história conta mais coisas também...

Nonno foi um escritor famoso. Mas muitos consideram complexos e difíceis os livros que ele escreveu. Tanto naquela época como hoje em dia. No entanto, ele encontrou tempo para me escrever esta bela história numa linguagem simples e direta, uma linguagem que qualquer menino (ou menina) de quatro anos entende. Na hora de escrever a história, Nonno se deu até ao trabalho de procurar um papel de carta especial para crianças. O original, que, milagrosamente, sobreviveu intacto à passagem dos anos, é meu tesouro mais precioso.

Existem coisas bem estranhas nesta história da ponte sobre o rio Loire. Por exemplo: por que o Prefeito de uma cidadezinha francesa tem um nome irlandês, que, ainda por cima, é o nome de um dos ex-prefeitos de

Dublin? E por que o Diabo, quando fica zangado, fala um francês ruim com forte sotaque dublinense?

Você vai encontrar resposta para estas perguntas quando crescer e ler *Dublinenses*, *Retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*. Estes três livros, que tornaram o Nonno famoso, têm tudo a ver com Dublin, hoje capital da Irlanda.

Nonno nasceu e foi criado em Dublin. Ele amava a Irlanda, mas discordava profundamente da Igreja e do Estado, então abandonou o país quando tinha 22 anos. Nos trinta e sete anos que se seguiram ele só voltou à Irlanda duas vezes e, assim mesmo, para visitas curtinhas. Ele e a Nonna, minha avó, eram considerados exilados.

Sei que vocês vão gostar desta história e voltar mais vezes a ela, como eu fiz e ainda faço. E vão, quem sabe?, visitar Beaugency, ver com os próprios olhos a famosa ponte do rio Loire e sonhar...

Um dia, quando forem grandes, vão se lembrar do amigo James Joyce, que contou esta história para vocês, e vão querer ler os outros livros que ele escreveu – pelo menos, é o que eu espero.

Meus melhores votos para todos.

Stephen J. Joyce

PS: Nonno me contou outras histórias, especialmente durante seu último ano de vida. Contava de manhã. Eu me sentava ao lado da cama dele e ele ia contando uma porção de viagens, provações e sofrimentos do Ulisses, um herói da Grécia antiga. E contava sempre naquela linguagem simples e direta, que eu, então com oito anos, entendia tão bem. Nunca tivemos nenhuma dificuldade de nos entender, o Nonno e eu.

ANEXO B – Resposta da International James Joyce Foundation

Dear Mr. Valdemir Klamt,

Thanks for your message. Unfortunately, I cannot advise you about any such letter, as the International James Joyce Foundation is more an administrative than informative body. It is true that Stephen J. Joyce (James Joyce's grandson) received the book *The Cat and the Devil* and much information about this book is now online, but I do not know about a return letter from Stephen to his grandfather. Perhaps you would find the article by Amanda Sigler on the story, "Crossing Folkloric Bridges: The Cat, the Devil, and Joyce", of some use.

All the best,
Yonina Hoffman
Graduate Administrative Associate

The International James Joyce Foundation
English Department
The Ohio State University
164 Annie & John Glenn Ave.
Columbus, OH 43210